

Arhipelag XXI Press

Iulian Boldea
(Coordinator)

**GLOBALIZATION
AND NATIONAL IDENTITY.
STUDIES ON
THE STRATEGIES OF
INTERCULTURAL
DIALOGUE**

LITERATURE

Arhipelag XXI Press
2016

Proceedings of the International Conference *Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity* – 3rd Edition, 2016.

Edited by: The Alpha Institute for Multicultural Studies

Moldovei Street, 8 540522, Tîrgu Mureş, România

Tel.: +40-744-511546

Email: iulian.boldea@gmail.com

Published by: "Arhipelag XXI" Press, Tîrgu Mureş, 2016

Contents

_Toc457554130

HUMAN CONDITION THE TRAGIC AND THE PENITENCE OF REVOLT

Carmen Petcu

Prof., PhD, University of Craiova.....19

DIMITRIE STELARU. THE REVERSE UNVEILED

Dorin Ștefănescu

Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.....37

THE POST-QUANTUM BEING IN THE TRANSDISCIPLINARY VISION OF BASARAB NICOLESCU

Marian Victor Buciu

Prof., PhD, University of Craiova.....42

MATEI CĂLINESCU, UN JURNAL ALTFEL / A DIFFERENT DIARY

Simona Antofi

Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați 67

COMING OUT OF MARASMUS. THE IDEOLOGY OF REALISM IN POETRY

Sorin Ivan

Prof., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest.....74

VIRGIL TĂNASE'S 'LEAPȘA PE MURITE' / 'PLAYING FETCH WITH DEATH!' -FROM PERSONAL HISTORY TO FICTIONAL RECOLLECTION

Nicoleta Ifrim

Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați 85

NODES, CONNECTIONS AND NETWORKER FIGURES

Ștefan Vlăduțescu

Prof., PhD, Hab., University of Craiova.....94

MIRCEA MARTIN AND THE VOCATION OF NUANCE

Iulian Boldea

Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.....104

THE JOURNAL OF A LONE WOMAN

Gheorghe Glodeanu

Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Centre.....112

MIRCEA A. DIACONU - CARAGIALE'S RE-READING

Simona Antofi

Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați 129

MEMORY AND NATIONHOOD IN TIMES OF "POST-". "DIARIO DE UNA PRINCESA MONTONERA" BY
 MARIANA EVA PÉREZ AS A CASE-IN-POINT

Cecilia Policsek

Senior Lecturer, PhD, Technical University of Cluj-Napoca 134

THE WOMAN IN THE MIRROR OF TIME: THE MYTH OF FEDRA

Sabina Fînaru

Assoc. Prof., PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava 143

TRANSNATIONAL VLADIMIR NABOKOV'S LOLITA APPROACHED VIA KELLY'S PERSONAL
 CONSTRUCT

Clementina Mihăilescu

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 157

BERNARD MEETS VLADIMIR

Dragoș Avădanei

Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 167

THE EVOLUTION OF THE ROMANIAN SHORT STORY IN THE ROMANTIC AGE

Carmen Opreșor

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 177

OPPINIONS REGARDING THE CORRESPONDANCE BETWEEN EMINESCU AND V. MICLE

Dorina Chiș Toia

Assoc. Prof., PhD, "Eftimie Murgu" University of Reșița 188

THE POETRY OF 2000: AGES AND GENEALOGIES

Grațîela Benga-Țuțuianu

Scientific Researcher III, PhD, "Titu Maiorescu" Research Institute of the Romanian Academy,
 Timișoara 196

THE ROMANIAN IDENTITARY DISCOURSE - LITERARY FORMS AT THE GENERATION OF THE
 1927S

Gabriel Coșoveanu

Assoc. Prof., PhD, University of Craiova 209

LOVE ON THE RUINS OF THE HOLOCAUST IN BERNHARD SCHLINK'S THE READER

Liliana Truță

Assoc. Prof. PhD, Partium Christian University, Oradea 227

FACES, IMAGES AND IMAGINARY- ATTEMPT AT MAPPING THE SELF SPACE, BETWEEN LITERATURE AND MEDICINE	
Gabriela Mariana Luca	
Assoc. Prof., PhD, "Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timișoara	234
THE CHILDREN AND YOUTH LITERATURE. TEXTUAL-THEMATIC GUIDELINES FOR THE DISCIPLINE RECONSTRUCTION	
Mircea Breaz	
Assoc. Prof., PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca	248
NORMAN MANEA'S FORMS OF EXILE	
Marius Nica	
Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești	263
FROM SEDUCTION TO RIDICULOUS – ON PROTOCRONISM	
Nicoleta Sălcudeanu	
PhD, Researcher, "Gh. Șincai" Institute of the Romanian Academy, Tîrgu Mureș	276
WHAT IS UNDER THE HOOD OF 19TH-CENTURY POLITICAL ELOQUENCE FICTION, HISTORY, AND AUTOBIOGRAPHY AS PROPELLERS OF LIFELONG CAREERS	
Roxana Patraș	
PhD, Scientific Researcher III, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	284
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, THE AUTUMN OF THE PATRIARCH. TEXTUAL STRATEGIES AND STRATEGIES OF POWER	
Rodica Grigore	
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu	299
IMAGINARY AND HOMELAND MYTHOLOGICAL PROJECTION IN MIRCEA ELIADE'S PROSE	
Rodica Maria Brad	
Assoc. Prof., "Lucian Blaga" University of Sibiu	312
THE MYTH OF CREATION AT HORIA LOVINESCU AND VALERIU ANANIA	
Adela Drăucean	
Assoc. Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad.....	329
THE QUEST FOR NATIONAL IDENTITY IN MAIORESCU'S THEORETICAL ENDEAVOURS: HOW DOES AN ART FOR THE ELITE WORK FOR A NEWBORN CULTURE	
Ramona Simuț	
Assoc. Prof., PhD, Emanuel University of Oradea.....	341
RAMAYANA – THE PARADOXES OF A MYTHICAL LOVE	
Anca Doina Ciobotaru	

Assoc. Prof., Hab., PhD, George Enescu University of Arts, Iași	352
SUFFERING LITERATURE – FROM THE MODERN PSEUDO-MYTH TO THE PERSONAL MYTH OF BAKONSKYAN IMAGINARY?	
Diana Câmpian	
Assoc. Prof., PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia.....	366
THE THEME OF IDENTITY IN NADINE GORDIMER THE PICKUP	
Diana Stoica	
Assist. Prof., PhD, Politehnica University of Bucharest.....	383
THE TRANSIMAGINARY AND THE HYMENEUTIC ART	
Ion Popescu-Brădiceni	
Assist Prof., PhD, "Costantin Brâncuși" University of Țirgu-Jiu.....	389
THE DIARY OF A SEVENTH FORMER. IDENTITY DILEMMAS FROM AN INTERCULTURAL PERSPECTIVE (THE DIARY OF A HIGH SCHOOL STUDENT, 1885-1886)	
Ștefania Maria Custura	
Assist. Prof., PhD, Sapientia University of Miercurea Ciuc	402
A POETICS OF THE LOGOS IN T. S. ELIOT'S POETRY	
Anca Popescu	
PhD, Assist., University of Bucharest.....	411
ROBERT SERBAN. ON POEM'S PROGRESSION	
Ioana Cistelean	
Assist. Prof., PhD, University of Oradea	424
HERTA MULLER FACE TO FACE WITH THE TRAGIC OF THE TRIVIAL PRESENT AND A "NOBEL" PRIZE FOR THE "CRADLE OF BREATHING"	
Ion Popescu-Bradiceni	
Assist. Prof., PhD, "Constantin Brâncuși" University of Țirgu-Jiu	432
KINGSLEY AMIS - A COMIC WORLD	
Manuela Odeta Belei	
Assistant, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad.....	447
AUGUST WILSON: SLAVERY AS OBSESSION AND AGENT IN SHAPING IDENTITY	
Narcisa Onu	
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași.....	457
RADU G. ȚEPOSU'S CRITICISM: PREFACES AND POSTFACES	
Andreea Oana Oprea	
PhD Student, "Transilvania" University of Brașov	470

THE SEARCH OF THE SELF IN THE LITERARY PARTNERSHIP

Cosmina Andreea Roșu

PhD Student, University of Pitești 480

THE HIEROGLYPHIC HISTORY - THE FIRST „ROMANȚ”, CULT, FANTASTIC

Mihaela Gabriela Păun

PhD Student, University of Bucharest..... 488

POLEMICAL DISCOURSE AT E. LOVINESCU. AN EPISODE OF THE DISPUTE WITH D. CARACOSTEA

Mirela Alina Morar (Popa)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 500

INTRODUCING MORAL IDENTITY (IN)TO LITERARY METADISCOURSE: SOME POSSIBLE GROUND RULES AND BASIC PROTOCOLS

Ramona Hârșan

PhD, Assist. Prof., "Transilvania" University of Brașov 519

THE NARRATIVE DIALOGUE - A RETROSPECTIVE RECONSTRUCTION IDENTITY (NORMAN MANEA, THE EASTERN MESSENGER, DIALOGUE WITH EDWARD KANTERIAN)

Anicuța Novac

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați..... 532

THE REVEALING OF THE SELF IN EMINESCU'S POETRY

Ștefan-Mihai Sebesi-Sütö

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 545

BETWEEN BIOGRAPHY AND LITERATURE: ION VLASIU – AM PLECAT DIN SAT

Delia Maria Roșca (Răuță-Roșca)

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 556

THE VICTORIAN SHEHEREZADE IN QUEST OF "THE" VOICE - A CASE OF "PREACHING" OR "SILENCING": ELIZABETH GASKELL

Irina Raluca Ciobanu

PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași..... 565

THE CHRONOTOPE IN THE ROMANIAN FAIRY TALE

Maria Popa

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 580

ION HELIADE RĂDULESCU AS A ROMANIAN PROSER OF THE 19TH CENTURY

Andreea Sabina Napeu

PhD Student, University of Pitești 589

GRAHAM SWIFT'S ENGLAND AND OTHER STORIES: A COHERENT WHOLE?

Irina Ana Drobot

Assist. PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 599

ELISA BRUNE AND EMIL CIORAN: A LITERARY COMMENT

Andreea Blaga

PhD 611

THE TEACHINGS OF NEAGOE BASARAB TO HIS SON THEODOSIE AND THE BOGOMILIC TEXTS

Andreea Gabriela Ivaşcu (Andrei)

PhD Student, University of Piteşti 619

BETWEEN EAST AND WEST, ON LITERARY ROADS

Veronica Alina Constănceanu

Scientific Researcher III, PhD, The Institute for Banat Studies, Romanian Academy, Timişoara
 Branch 628

THE DECLINE OF THE BODY IN EUGEN IONESCU'S PLAYS

Deák Julia

PhD Student, University of Bucharest, THE DECLINE OF THE BODY IN EUGEN IONESCU'S PLAYS
 635

THE FIFTH ACE – HISTORICAL NOVEL

Dorina Trifu

PhD Student, University of Bucharest 647

MIMETIC VS. EXPRESSIVE THEORIES

Elena Botezatu (Drug)

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov 656

SYMBOLS REGARDING THE RITES OF PASSAGE

Janeta Maria Pleşa-Iuga

PhD Student, West University of Timişoara 662

STANCES OF MADRID IN ANTONIO DE VILLENA'S WORKS

Cristina Gherman

Assist. Prof., PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 674

TOPONIMIC LEGENDS OF DÂMBOVIȚA COUNTY - BETWEEN TRUTH, MENTALITY AND
 IMAGINATION

Cristina Furtună 684

Assist. Prof., PhD, "Valahia University" of Tîrgovişte 684

THE ADVENTURE NOVEL: A NEW LITERARY TREND AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY	
Aurora Manuela Bagiag	
Assist. Prof., PhD, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca	695
CHRONOS OVERTHROWN – SHAKESPEARE SETS THE TIME ON MOUNT OLYMPUS	
Simona Catrinel Avarvarei	
Assist. Prof., PhD, "I. I de la Brad" University of Iași	711
MAX BLECHER AND THE MEDIATED UNREALITY: SURREAL CINEMAGIC	
Daniela Moldoveanu	
Assist. Prof., PhD, Military Technical Academy, Bucharest.....	722
REPRESENTATIONS OF THE PHANARIOT IN THE OLD ROMANIAN LITERATURE	
Gabriela Gheorghişor	
Assist. Prof., PhD, University of Craiova.....	731
NATIVE SPEAKER' S INTERCULTURAL ZIGZAG BETWEEN REMNANTS OF THE PAST AND PROJECTIONS OF AUTHENTICITY	
Andreea Iliescu	
Junior Lecturer, PhD, University of Craiova.....	741
PROGRESSION AND NARRATIVE DESIGN IN "MATTIE MICHAEL" BY GLORIA NAYLOR	
Corina Lirca	
Lecturer, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş.....	754
INTERCULTURAL REFERENCING IN CHANTAL DELTENRE'S WORK	
Maria Măţel-Boatcă	
Assist. Prof., PhD, "Dimitrie Cantemir" University of Bucharest	761
NATIONAL IDENTITY REFLECTED IN JEFFREY EUGENIDES' NOVELS	
Miruna Ciocoi-Pop	
Assist., PhD Student, "Vasile Goldiş" Western University of Arad.....	769
THE MYTH OF MOLOCH IN THE 20TH CENTURY FICTION OF BUCHAREST'S INDUSTRIAL PERIPHERY	
Alexandru Farcaş	
Assist. Researcher, "G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory, Bucharest	774
AN UNKNOWN FOLKLORIST FROM BLAJ – MARGARETA MARIA HODOŞIU	
Aurelia-Mariana Mărginean (Neagoie)	
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia.....	783

ART IN THE FREUD FAMILY: SELF AND WORLD COGNITION IN THE PROCESS OF ARTISTIC CREATION	
Dorina Loghin	
Lecturer, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca	797
MALLEUS MALEFICARUM AND THE GYPSY HEALER-WITCH	
Puskás-Bajkó Albina	
PhD Student, "Petru Maior" University of Cluj-Napoca.....	810
THE FACES OF TRANSYLVANISM	
Nagy Imola Katalin	
Lecturer, PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureş.....	819
THE OUTSIDE WOMAN, OTHERNESS AS AN EXOTIC FEATURE. CONSIDERATIONS ON FEMALE CHARACTERS IN EARLY 20TH CENTURY AUSTRIAN LITERATURE	
Petra-Melitta Roşu	
PhD Student, "Aurel Vlaicu" University of Arad.....	841
MAGICAL REALISM AND THE IMPOSSIBLE LOVE STORY BETWEEN A GYPSY SLAVE AND A GREEK IMMIGRANT IN DOINA RUŞTI'S NOVEL	
Puskás-Bajkó Albina	
PhD Student, "Petru Maior" University of Cluj-Napoca.....	851
SOCIAL STRUCTURES IN SCHIŢĂ DE PORTRET BY IOAN RADIN	
Emanuela Patrichi	
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş	859
TRAUMA AS STABILIZER OF IDENTITY IN JOAN DIDION'S MEMOIRS	
Loredana Bercuci	
PhD Student, West University of Timişoara	873
CUBA, THE SEA AND HEMINGWAY	
Toma Sava	
Assist., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad, CUBA, THE SEA AND HEMINGWAY	881
THE AWAKENING OF THE MAN	
Georgeta Cozma	
PhD, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center	888
EXOTIC AFRICA OR THE LAND OF THE INITIATING TRAVEL IN GIDE'S WORK	
Maria Paraschiv	
PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti	901

PROMOTING INTERCULTURAL DIALOGUE AND NATIONAL IDENTITY THROUGH CHILDREN'S LITERATURE	
Olga Pîrîială	
PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava	910
GEORGE COȘBUC – THE SOCIAL POETRY PUBLISHED IN THE JOURNAL VATRA	
Nicoleta-Doina Pop (Pocan)	
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	918
IAȘI POSTWAR PUBLISHING SKETCH	
Maria Lucreția Sturtzu	
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	928
POLEMICI CORDIALE OR A DISCUSSION ABOUT MORAL RADICALISM	
Mariana Simona Vîrtan (Pleșa)	
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia	938
THE FOUR SEASONS AS AGES OF THE SOUL	
Anamaria Dobrescu (Popa)	
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	951
GEORGE ORWELL – THE SOCIAL DEMOCRAT	
Mihaela Gazioglu	
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași	962
JOSEF MARLIN – PERSONALITATE IMPORTANTĂ A SECOLULUI 19 ÎN TRANSILVANIA	
Monica Negoescu	
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca	970
THE ILLUSION OF HIGH-CULTURE: THE DISAPPEARANCE OF LOVE FROM THE VOCABULARY: HENRY MILLER, BRET EASTON ELLIS AND MICHEL HOULLEBECQ	
Camelia Teodora Bunea	
PhD Student, "Transilvania" University of Brașov	978
POETIC TRANSYLVANISM IN KIRALY LASZLO	
Carmen Hurubă (Dudilă)	
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	989
ASPECTS OF THE THEATRICAL IN THE MINULESCIAN LYRIC	
Andreea Damian	
PhD Student, University of Pitești	995

SEARCHING FOR THE BAZINIEN ESTHETICS: AN ANGEVINE ADVENTURE

Bianca-Livia Bartoș

PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 1004

CATEGORIES OF THE SPACE IN HORTENSIA PAPADAT BENGESCU'S NOVEL

Georgiana Argăseală

Phd Student, "Transilvania" University of Brașov 1014

THE CALL OF THE DIVINE NAME IN CEZAR BALTAG'S POETRY

Valeria Cioată

Phd Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1021

THE JOURNEY AS A DEFINITION OF ONE'S IDENTITY – IOANA BOT, JURNAL ELVEȚIAN. ÎN
 CĂUTAREA LATINEI PIERDUTE [SWISS DIARY. IN SEARCH OF LOST LATIN

Lucia Luminița Ciucă

Phd Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 1036

PAUL GOMA. ADAMEVA: VIRTUES AND SERVITUDES OF THE CONFESSION

Mariana Pasincovski

PhD, Indep. Researcher 1049

THE INVENTION OF „THE TWO SOLITUDES” IN MARIANA MARIN'S LYRIC

Angelica Stoica

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1067

THE UNIVERSE OF MIRCEA CĂRTĂRESCU'S PROSE

Ligia Monica Banciu

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center 1076

SEMANTIC, AESTHETIC AND LUDIC-AGONAL ASPECTS IN THE NAMES OF THE FAIRY-TALES

Veronica Oneț

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center 1091

ESOTERIC LITERATURE IN THE INTERWAR ROMANIAN CULTURAL PRESS (1919 – 1938)

Constantina Raveca Buleu

PhD, Scientific Researcher, Romanian Academy, "Sextil Pușcariu" Institute of Linguistics and
 Literary History, Cluj-Napoca 1108

ALEXANDRU ECOVOIU: „SALUDOS” or HOW TO BECOME THE VICTIM OF YOUR OWN FICTION

Diana-Maria Danciu

PhD Student, University of Oradea 1122

THE CRITICAL DIALOGUE AND ITS RECEPTION IN ION CHINEZU ' S WORK

Mirela Cioloca

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 1130

THE MORNINGS OF A NOVEL

Carmen Florea

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 1141

LITERARY AND DOCUMENTARY VALUE OF TIMOTEI CIPARIU'S EPISTLES

Simona Oarga (Pintea)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia..... 1156

MIRCEA VULCĂNESCU – UNPRECEDENTED WRITINGS IN THE ROMANIAN EXILE PRESS

Elena Bondor

PhD, "Mihai Eminescu" Central University Library, Iaşi..... 1171

FAILURE'S REPRESENTATION IN LA VIE ET DEMIE OF SONY LABOU TANSI AND LES CRAPAUDS-
 BROUSSE OF MONENEMBO: BETWEEN DICTATORSHIP AND SELF NON-FULFILMENT

Omaïma MACHKOUR

University Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès, Morocco 1190

REPRESENTATIONS OF WOMANHOOD IN ROMANIAN FAIRY TALES

Andreea Petre

Assist., PhD, "Transilvania" University of Braşov 1204

CĂTĂLIN DORIAN FLORESCU AND DOINA RUŞTI. FEMININE AND MASCULINE IN THE POST-
 COMMUNIST EPIC DISCOURSE

Oana Larisa Oanea

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov 1213

ROMANIAN FILLIATIONS IN EUGEN IONESCU'S THEATRE

Iulia Luca

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 1227

ALEXANDRU POPESCU-TELEGA IN THE HISTORY OF ROMANIAN HISPANIC STUDIES

Carmen Sveduneac

PhD Student, University of Suceava 1242

THE ACT OF WRITING AND REMEMBERING IN "ÎNTOARCEREA HULIGANULUI" BY NORMAN
 MANEA

Lavinia Ileana Geambei

Assist. Prof., PhD, University of Piteşti 1257

THE ART OF SIMULATION IN LITERATURE AND FILM PRODUCTION: WHITE NOISE AND "WAG THE DOG"	
Irina Elena Grigore	
PhD Student, Ovidius University of Constanța	1265
JAPANESE AMERICAN VOICES IN CONFLICT IN FISH HEAD SOUP BY PHILIP KAN GOTANDA	
Iuliana Vizan	
PhD Student, Ovidius University of Constanța	1278
COMEDY AND ITS BEGINNINGS. ARISTOTLE AND THE SUPERIORITY THEORY	
Miruna Iacob	
PhD Student, "Transilvania" University of Brașov	1286
THE OSTALGIC NOVEL IN THE POSTCOMMUNIST ROMANIAN LITERATURE	
Iulia Maria Câmpeanu	
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu	1296
ALEXANDRU IVASIUC. THE NOVEL OF DERISORY	
Paula Ioana Bacter (Bronț)	
PhD Student, University of Oradea	1303
MIRCEA ELIADE'S "DIARY" AND THE DEFORMING MIRROR OF THE EGO	
Mihaela Rusu	
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați	1315
SOCIOLOGICAL ASPECTS OF THE LITERARY EXPERIMENT IN THE '70s ROMANIAN LITERATURE	
Larisa Stâlpeanu	
PhD Student, "Transilvania" University of Brașov	1327
BARIERA – THE LYRICIZING OF THE PERYPHERY	
Aritina Iancu (Micu-Oțelea)	
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia	1334
THE WOLF AND THE RECEIPT - COSTACHE OLĂREANU	
Elena Lazăr (Burlacu)	
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș	1344
THE TWO FACES OF JANUS: FEMININE VOICES AND ROMANTIC LOVE TRIANGLES IN LAWRENCE DURRELL'S THE ALEXANDRIA QUARTET	
Miruna Ralea	
PhD Student, University of Bucharest	1351

EX-CENTRICITY/ MARGINALISATION AT PANAIT ISTRATI AND EMIL CIORAN

Amalia Drăgulănescu

Scientific Researcher, PhD, "A. Philippide" Research Institute 1358

AN ENCOUNTER WITH THE VAMPIRES: LORD RUTHVEN, COUNT DRACULA AND PRINCE LESTAT

Alexandru Ionuț Micu

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 1369

MYTH - ANAMNESIS AND PERFORMANCE IN CONTEMPORARY DRAMATURGY

Liliana Gabriela Habina-Voș

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center 1378

«SOUMISSION» DE MICHEL HOUELLEBECQ: LEVER DU CROISSANT DE LUNE SUR LES RUINES DE LA FRANCE MODERNE

Monica Hărșan

Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Brașov 1391

NEOMODERNISM IN THE HISTORY OF ROMANIAN LITERATURE

Roxana-Oana Mîndru

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1405

SUBJECTIVISM AND AUTHENTICITY IN THE CHARACTER'S CONSTRUCTION IN RURAL PROSE OF THE SIXTIES

Violeta Marinescu

PhD Student, Romanian Academy 1418

THE SUPREMACY OF THE PLAYFUL

Ioana Mihaela Bardosi-Vultur

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1433

THE THEME OF IDENTITY IN NADINE GORDIMER THE PICKUP

Diana Stoica

Assist. Lecturer, PhD, Politehnica University of Bucharest 1439

STEFAN AGOPIAN, THE DAY OF WRATH – RECONFIGURING THE LITERARY CONVENTION OF THE HISTORICAL NOVEL

Laurențiu Ichim

Assist. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați 1444

AN UNCOMPROMISING AWARENESS: STIMULATION AND SIMULATION IN OCTAVIAN PALER'S ARTICLES

Szilágyi (Szövérfi) Judit Mária

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1455

GERMAN AND FRENCH FORERUNNERS OF THE FANTASTIC LITERATURE

Ana Alexandra Sanduloviciu

Assist. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași..... 1473

ILEANA MALANCIOIU: A LYRICAL AND UNFORESEEABLE EVOLUTION IN AN ORIGINAL AND LYRICAL APPROACH

Ioan Gheorghișor

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1485

THE DE-MATERIALIZATION OF THE FRONTIER: FROM PHYSICAL GEOGRAPHY TO THE IDENTITARY AND LINGUISTIC GEOGRAPHY

Roxana Rogobete

PhD Student, West University of Timișoara 1499

THE CHARACTERS' CONSTRUCTION IN GEORGE BĂLĂIȚĂ'S NOVELS

Roxana Cotruș

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1511

BETWEEN TRADITION AND MODERNITY: ION LUCA CARAGIALE AND MATEIU CARAGIALE. A COMPARATIVE ANALYSIS

Roxana Elena Doncu

Assist. Prof., PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest..... 1525

RURAL METAMORPHOSIS AND SELF-RECONSTRUCTION IN ALEXANDRU VLAD'S DOUBLE RAINBOW

Andreea Marcela Pop

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1538

CONSTRUCTING A LITERARY IDENTITY – POETICS OF THE FIRST ROMANIAN NOVELS

Sanda Pădurețu

Assist. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca..... 1545

COSTACHE OLĂREANU OR ON THE DIARY AS A FORMATIVE SPACE

Nicoleta Simionescu

PhD Student, University of Bucharest..... 1554

MYTHOLOGICAL STRUCTURES IN RADU PETRESCU'S METEOROLOGY OF READING

Ariana Bălașa

Assist. Prof., PhD, University of Craiova..... 1567

ON AMERICAN ACCULTURATION IN ASIAN AMERICAN LITERATURE

Marian Suciu

PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 1576

THE CITIES OF 20TH CENTURY BANAT. LITERARY MAPPINGS

Teodora Ecaterina Dancău

PhD Student, West University of Timișoara 1590

THE LIMINALITY INDUCTION IN THE ROMANIAN TRADITIONAL CELEBRATIONS

Bianca Teodorescu

PhD Student, University of Craiova 1602

DIMENSIONS OF LOVE IN THE MAGIC AND FANTASTIC PROSE OF VASILE VOICULESCU

Mihaela-Alina Chiribău-Albu

PhD, "Ferdinand I" National College, Bacău 1610

MARGIN VERSUS CENTER IN THE WORK OF AZAR NAFISI

Irina Toma

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești 1619

THE DRAMATIC POEM "MESTERUL MANOLE" OR A DIFFERENT PERSPECTIVE OF CREATION

Doina Pologea

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1627

THE HUMOUR IN DADA'S CONCEPTION

Elena Monica Baci

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1637

THE PLACE OF CALISTRAT HOGAȘ IN ROMANIAN LITERATURE

Maria Voinea

PhD Student, University of Pitești 1641

TIMES OF UNCERTAINTY IN HORIA LOVINESCU'S BOGA SISTERS

Alin Serafim Ștefănuț

PhD Student, University of Oradea 1650

THE JEWELS OF AESTHETIC WRITERS

Dana Nicoleta Popescu

PhD, Scientific Researcher III, "Titu Maiorescu" Research Institute of the Romanian Academy,
 Timișoara Branch 1660

LITERATURE AND THE ETHNIC PREJUDICES

Daniel Voicu

PhD Student, "Transilvania" University of Brașov 1670

THE DESCRIPTION, THE ACTIVITY AND THE FUNCTIONING OF THE HOUSE OF TOLERANCE IN FRANCE IN THE NINETEENTH CENTURY

Mădălina Ioana Tok

PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 1679

THE SPACE OUTBIDDING IN THE HALLIPA SERIES. THE URBAN VS. RURAL CULTURAL TOPOS. INNER SPACE VS. OUTER SPACE

Simona Liutiev

PhD Student, University of Piteşti 1686

THE EXPOSABLE PARTS OF THE PAST

Julia Makkai

PhD Student, „Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca 1696

THE POETIC GENERATION OF THE 80S

Sînziana Şipoş

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 1705

LA IDENTIDAD NACIONAL EN LA CREACIÓN POÉTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Irina Dogaru

Lecturer, PhD, "Dimitrie Cantemir" Christian University of Bucharest 1711

POSSIBLE INFLUENCES ON THE ROMAN WAY OF UNDERSTANDING THE INFERNO, CONSIDERING PUBLIUS BERGILIUS MARO'S AENEID

Roxana Maria Fănuţ

PhD Student, West University of Timişoara 1720

HUMAN CONDITION THE TRAGIC AND THE PENITENCE OF REVOLT

Carmen Petcu

Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: The human condition reveals itself as acutely tragic, achieved in an outstanding heroism of relentlessness. The individual is adaptable by nature, yet it is human condition which prompts persistent personal revolt and nonreconciliation with self and world, defining one's perpetual quest. Human condition signifies, at the same time, rebellion and personalisation, discontent and drama, knowledge and boldness. The social individual in human condition, laps personal truths (be they merely scenarios, hopes or utopias) over the truths of the world, appropriating one's ontological dignity as distinct, yet homogenous microcosm with the great Universe.

Key words: human condition, tragic, revolt, individual fulfilment and failure

I Introducere

Prin structuralitatea sa, ființa umană este duală și, implicit contradictorie. Extraordinar sau obișnuit, celest sau teluric, visător sau realist, încrâncenat sau resemnat, optimist sau sceptic, omul își suspendă, rând pe rând, antinomiile, în ideea finală, de a le împăca într-un echilibru cât mai funcțional, ajungând uneori la o adminabilă armonie, iar alteori doar la o echidistanță între el și lume. Și toate acestea se petrec datorită acelei *duplicități* ființiale, care îl dihotomizează clar în substanță biologică și entitate spirituală. Prin *natura* sa, însă, individul uman intră în fizicalitate, în ciclul material al vieții și morții, aparținând zonei finitudinii și regnului efemeridelor.

Prin *condiția umană* a sa, însă, el își dezvoltă socialitatea, se culturalizează, se esențializează ca factor creator, învățând să spere, să lupte, să realizeze, să-și conserve perenitatea.

Condiția umană are măreția ei: izvorăște dintr-un tragism acut și se împlinește printr-un eroism exploziv al nerenunțării. Dacă prin *natura* noastră suntem adaptabili, aclimatizându-ne permanent condițiilor mediului exterior și cumițindu-ne ambițiile, prin *condiția* noastră umană, rămânem toată viața într-o insistentă răzvrătire și neîmpăcare în raport cu noi și cu lumea, și, deci, într-o perpetuă căutare. *Naturalismul* ne este *fixație*, în timp ce *spiritualitatea* din noi ne este *impuls, călătorie, rătăcire și revoltă*.

Condiția umană înseamnă răzvrătire și personalizare, în același timp, nemulțumire și dramă, cunoaștere și temeritate. Căutăm în preajma noastră sau aieva, ne confruntăm cu primejdia existenței, sperăm să ne proiectăm de fiecare dată, multiplicându-ne; de parcă, atunci când ceva nu există, omul vrea neapărat să-l inventeze. Prin condiția sa umană, individual social ține în mod special să-și suprapună adevărurile lui (fie că acestea nu sunt decât scenari, speranțe sau utopii) peste adevărurile lumii, adjudecându-și demnitatea ontologică de microcosmos distinct, dar net omogen cu marele Univers.

Acest traseu al neliniștii, bântuit adesea de vedenii, masacrat de coșmaruri sau pândit mereu de temeri insurmontabile, această odisee a căutării Binelui și Fericirii, acest periplu al mântuirii de păcatul originar, această teribilă confruntare cu neantul și absurditatea existenței au constituit teme filosofice dintre cele mai frecvent abordate în literatura mondială, începând cu cele mai îndepărtate timpuri ale scrierii.

Dar, poate, exceptându-l pe H. Melville cu celebra sa *Moby Dick* (o alternativă alegorică la insistența individului uman de a-și urma visul, contrar Destinului), cel mai sugestiv ilustrată o asemenea metaforă o găsim în literatura franceză a secolului XX, ca leit-motiv clar, major și aproape frisonic.

II Condiția umană – tragismul și penitența revoltei

În filosofia contemporană s-a simțit nevoia utilizării unei desemnări speciale pentru *starea umană*, gânditorul care s-a apropiat cel mai mult de înțelesul ei primar, identificat de grecii anticiⁱ; fiind germanul Martin Heidegger, care consideră că *esența omului* depășește cu mult ideea de *simply om* (individul uman fiind o *ființă vie rațională*)ⁱⁱ.

Scolastici ajunseseră la concluzia că omul cuprinde în totalitatea sa esența umanului (*humanitas*) adică *universalul*. Expresia *condiția umană*, în acest sens filosofic, apare prima dată

la Michel de Montaigne (în *Essais*, cartea III, cap. 2), care crede că fiecare om are *sa forme maîtresse*, iar această formă are o valoare universală deoarece *fiecare om poartă în el forma întreagă a condiției umane* (forma este prezentă ca umanitate, adică esența rațiunii universale se găsește în fiecare om nedenaturat).

La rândul său Blaise Pascal se folosește de o celebră alegorie pentru a defini condiția umană:

Să ne închipuim o mulțime de oameni în lanțuri și condamnați cu toții la moarte, dintre care unii fiind zilnic uciși în văzul celorlalți, cei rămași văd propria lor condiție în aceea a semenilor lor, și privindu-se cu durere și fără speranță, așteaptă să le vină rândul. Aceasta este condiția umană (Pensées, nr. 341); Omul nu-i decât o trestie, cea mai firavă a naturii; dar este o trestie gânditoare. Nu-i nevoie ca tot Universul să se înarmeze să-l ucidă. Dar chiar dacă Universul l-ar ucide, omul ar fi oricum mai nobil decât ceea ce îl ucide, pentru că știe că moare, precum și avantajul pe care îl are Universul asupra lui, în timp ce Universul nu știe asta (Pensées, nr. 264).

Omul este cel mai încântător și inefabil mister al Cosmosului, gândire și acțiune, creație și dramă, naștere, cântec și moarte, vis și eșec, lumină și întuneric, resemnare și înțelepciune... Într-un cuvânt, *o revelație*.

Cât trăiește, va sta mereu sub semnul posibilului... Deopotrivă *zoon logon echon* (ființă vie înzestrată cu gândire și vorbire), *zoon politikon* (ființă capabilă să emită legi în Cetate), *homo faber* (ființă producătoare de unelte), sau *homo laborans* (ființă lucrătoare), *homo oeconomicus* (ființă care gândește economic), *homo ludens* (ființă care își joacă existența la nivelul imaginației) sau *homo aestimans* (ființă valorizatoare).

În natură, omul este o ființă solitară, iar în societate devine o ființă istorică (apartenență la rasă, sex, rațiune, generație, mediu cultural, situație economică și socială, etc.), fără, însă, a înceta să se cucerească permanent pe sine însușiⁱⁱⁱ.

Umanismul antic se leagă, practic, de numele lui Protagoras, pentru care omul este măsura tuturor lucrurilor, iar pentru Socrate^{iv}, centrul referențial al Cosmosului. *Stoicismul* (Epictet, Seneca, Marc Aureliu) îndeamnă omul la rezistență și supunere, la cumpătare și apatie, la moralitate și echilibru interior. *Cinicii* lui Antisthene făcuseră, la vremea lor, o invitație la elementaritate, la trăirea vieții în simplitatea sa naturală, dincolo de artificialitatea civilizației, dincolo de superficial. Filosofia lui Epicur se pronunță și ea pentru demnitatea umană,

pentru *atharaxia*, pentru fericire, pentru aceeași fericire rațională promovată anterior de către *școala cirenaică* a lui Aristip, în căutarea libertății și independenței individului.

Umanismul modern debutează cu cel renescentist și reprezentanții săi de excepție: M. Ficino, Picco della Mirandola, Montaigne, Erasmus și Leonardo da Vinci, toți pledând pentru capacitatea creatoare a omului, pentru modelul prometeic și pentru *omul universal*. Giordano Bruno probează cu viața sa acest caz. Cea mai sugestivă definiție, însă, rămâne legată de personalitatea lui Blaise Pascal, care se întreabă: *Ce este omul în mijlocul naturii? Un neant față de infinit, un tot față de neant, o mijlocire între nimic și tot.*

Perioada luminilor constituie o altă etapă distinctă în cadrul concepției moderne despre om stând sub deviza generoasă. *Luminează-te și vei fi!* Astfel, pentru Diderot, J.J. Rousseau și Voltaire, omul devine alfa și omega pentru întreaga cunoaștere și acțiune, caracteristica lui prin excelență fiind Rațiunea, pe care și-o poate înnobila prin enciclopedism.

Neoumanismul german se înscrie și el în acest orizont de interpretare filosofică, în special prin Herder, considerând că omul, cu lumina lui, ajută la menținerea frumuseții naturii, mai ales dacă sufletul său este purificat prin credință. De la ideea de *individ concret* (apărată de Herder), Kant va trece la conceptul de *umanitate*, enunțând celebra frază a tratării omului ca *scop* nu ca mijloc.

În secolul al XIX lea, omul a fost înțeles și din alt unghi decât cel al inteligenței și moralității, și anume ca animalitate, Hegel va emite teza *alienării*, procesul care apare în urma obiectivării omului (în creații materiale, culturale și instituții sociale) și a înstrăinării lui – singura cale de recucerire valorică a sa rămânând *cunoașterea*, în cadrul Ideii Absolute.

L. Feuerbach va prelua tema alienării, dar o va transfera în domeniul religiei, considerând că, prin religie, omul se înstrăinează de esența sa, încât întoarcerea la sine nu este posibilă decât prin abolirea fetișizării și a religiei, în general.

Umanismul contemporan deschide, practic, o altă perspectivă de înțelegere. Omul este scopul evoluției, conchidea H. Bergson, atu-ul său funciar constituindu-l intuiția, instinctul rafinat, de a ieși din negura vieții, unde inteligența este fără putință (fericită îmbinare a umanismului și naturalismului). Max Scheler consideră că marele nostru privilegiu ar fi, totuși, spiritul, această capacitate extraordinară de a crea.

În viziunea *existențialistă*, omul apare ca individualitate precară, ca singularitate, fiind *aruncat în lume, ca inautentic*, și încercînd să se salveze, devenind mereu altul. Rînd pe rînd, îl

încearcă, în existența lui mizeră de căutare a esenței, Angoasa (Kierkegaard), Grija (Kierkegaard), Greața (Sartre) sau Revolta (Camus).

Pragmatismul vede verticalizarea demnității ontice a ființei umane în reușita practică, în rațiunea utilității a ceea ce se întreprinde. Dimpotrivă, reprezentanții Școlii de la Frankfurt (H. Marcuse, E. Fromm, ș.a.) consideră că civilizația tehnico-științifică a secolului XX, cu dimensiunea sa exagerat pragmatică, dezavantajează categoric individul uman, transformându-l într-un *robot jovial* (E. Fromm), într-un *om unidimensional* (H. Marcuse).

Noii filosofi (B.H. Levy, A. Glucksmann, A. Benoist, ș.a.) nu prevăd niciun viitor demn ființei umane (această *specie ratată* și *zeu eșuat*); datorită Puterii, care va continua să domine lumea și să denatureze grav umanitatea, și în fața căreia singura salvare rămîne alegerea variantei mai puțin rea (Puterea care tolerează protestul – celălalt tip de Putere fiind Barbaria, specifică regimurilor totalitare).

În antropologia filosofică cunoașterea e inexplicabil împletită cu valorizarea omului; orice viziune despre om izvorăște din dorința sau din voința de a-l influența și modela. Cunoașterea omului a fost dintotdeauna omeneste valorizantă. Astfel, în veacul al XVII-lea, analizele pătrunzătoare ale lui Hobbes și La Rochefoucauld reliefează egoismul ca trăsătură umană fundamentală. Renașterea și Descartes sărbătoresc rațiunea ca valoare și trăsătură constitutivă, pe când alte epoci scormonesc mizeria ființei umane. În veacul al XVIII-lea, interesul trece pe primul plan. Unii gânditori (Montaigne) se bucură de analiza condiției umane, deci a cunoașterii, alții vor să demonstreze cum condiția umană cere neapărat credința (Pascal); unii exaltă bucuria de viață (Giordano Bruno), deși își petrec mai toată viața în închisoare; alții o blestemă, deși reprezintă tipul filosofului-rentier (Schopenhauer); unii exaltă libertatea alegerii, alții accentuează determinismul biologic sau cel istoric, etc.^v

Biologia, medicina, psihologia, sociologia, etnografia sau etica studiază realitatea umană sub aspecte diferite, specifice. Antropologia filosofică generalizează rezultatele cercetării diferitelor discipline, oferind răspunsuri sintetice la problemele parțial nerezolvabile. Este foarte greu să împaci ipoteze contradictorii, iar în al doilea rând, este dificil să tratezi ca *realitate închisă* o virtualitate, fiindcă omul rămâne nelimitat sub semnul posibilului.

Esența umană ne apare ca funcție, și nu ca substanță, ca propensiune sesizabilă în multiplele manifestări ale vieții umane, și nu ca subzistență, ca ceva dat, prin deducție, sau experiment cofirmat (...). Or, avem în vedere, implicit, toate determinările omului, fără a o

transforma pe niciuna dintre ele în trăsătură definitorie (...). Prin posibil surprindem mai curând cum-ul, decât ce-ul condiției umane, mai curând modul său de ființare, decât straturile sale ontologice^{vi}.

Omul este o *ființă totală*, în care dimensiunea concretă, biologică, se îmbină cu spiritualitatea. Fiind o *ființă a depărtărilor*, individul uman încearcă permanent să facă drumul dinspre corporalitate înspre esența sa, plasată totdeauna în orizontul scopurilor și năzuințelor, impulsul său fiind atât de autoafirmare, cât și de autonegare – ceea ce înseamnă că temporalitatea devenirii umane se desfășoară între coordonatele filogenetice, sub formă de *evoluție și istorie*, pe plan filosofic și social-cultural. Prin urmare, omul este sinteza naturii și a educației, tocmai pentru că există continuu ca posibilitate, ca deschidere, ca împlinire. Natura omului nu rezidă în *ce a fost el*, ci în *pentru ce a fost el* născut – concluziona Aristotel (esențiale sunt devenirea, finalitatea, temporalitatea, nu constituția). Până și spațiul interior al omului devine , se transformă în timp, *în proiect, în creație*, dilatându-se sau contractându-se. Ființei umane îi sunt proprii *realizarea și eșecul*^{vii}.

Preludiul eșecului îl constituie conflictul, necoincidența de sine și tensiunea; adaptarea perfectă, fericirea și liniștea deplină aparțin inconștienței.

Există o obiectivitate ireductibilă ce se situează în interiorul subiectului – comenta Jean Lacroix. Eșecul corespunde unei structuri reale a eului. Cel mai mare efort trebuie făcut pentru a păstra întotdeauna eșecul în centrul reflexiei, așa cum este el în centrul existenței, eșecul radical, care este eșecul întregii existențe și care nu se identifică cu suma eșecurilor particulare.

Este vorba de *eșecul fundamental și obiectiv al omului, al proiectului său de a fi* (J.P. Sartre) – iar *panica față de eșec este moartea progresului* (Whitehead).

Eșecul, după părerea noastră, locuiește în vecinătatea riscului – iar a risca constituie o trăsătură fundamentală a individului întreprinzător, o dimensiune inalienabilă a gândirii creatoare, negătoare de limite.

Realizarea umană reprezintă capacitatea existenței și a esenței la acțiunea finalizată valoric. Dar pentru că împlinirea nu vine niciodată de la sine (ține mai mult de întâmplare, decât de necesitate), omul are ca singură perspectivă autentică *ambiguitatea* (vor spune Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty, Jean –Paul Sartre), ceea ce înseamnă că permanent, individul social *speră*, trăind tensiuni dintre cele mai contradictorii. Putem spune că esența sa este, concomitent, existență concretă și normă de înfăptuit, *virtualitate* (așezată între realitate și

posibilitate). Pentru a se realiza, omul trebuie, mai întâi, să-și *apropie* lumea înconjurătoare^{viii}, să-și însușească obiectele percepute și să le transforme în parte din el însuși (prin: relația de atestare reciprocă dintre forța umană esențială și obiectul care îi corespunde; sincronismul acțiunii forțelor umane esențiale; relația dintre însușirea datului existențial și scopul inerent forțelor umane esențiale).

Viitorul se referă, valoric, mai mult la esența umană decât la existența umană. Școlile sociologice franceză (E. Durkheim, Lévy – Bruhl, A. Bayet); engleză (Westermarck, Malinowski, Fortes); americană (Lowie, Redfield, Adamson, Leslie White) și germană (Fhurnwald; Nippold) consideră că esența umană are, ca una dintre coordonatele de bază, *solidaritatea*. Foarte multe teorii psihologice s-au arătat preocupate de *structura, situația și sensul persoanei*. În ceea ce privește *structura*, personalitatea este liber *dimensionată*, prezintă *unitate de gândire, de stil, precum și de interacțiune* și se comportă ca un *tot structural sintetic*^{ix}, *funcționând adecvat mediului înconjurător*^x.

Deci, structura nu este explicabilă decât în cadrul situației (al condițiilor bio-psihosociale), cu care se întrepătrunde (de pildă, în concepția lui S.Freud, eul interacționează cu es-ul, cu *eul social*, cu *sinele*; sau cu *inconștientul colectiv*, după expresia lui Jung). Eul (*sau proprium-ul*, cum îi spune G.W. Allport) joacă un rol esențial în afirmarea persoanei și în dobândirea libertății^{xi}.

În orice comportament uman, subiectul este modelat și se automodelează, pentru că omul nu este o ființă în repaus^{xii}, care se conservă, ci ” se *află în permanentă dezvoltare și creștere* (W. Stern), pe axa eu – obiectivare – personalitate, dobândind *sens și semnificație*. Omul nu este un intelect impasibil față de ceilalți, ci un ansamblu, un sistem (*pattern* după Allport) de *dispoziții vectoriale* active (Horney): spre oameni, contra oamenilor sau departe de oameni. Orice atitudine a sa pornește dintr-o nevoie^{xiii} (tendință , *drive*, propensiune, instinct, dorință, motiv, emoție, intenție, forță interioară, vis, etc.) și are ca obiect *o valoare* (pozitivă sau negativă).

Ființa umană pornește *de la sine și înspre sine*; cu alte cuvinte, *omul este cu sine însuși* – ceea ce poate să însemne că omul este mai întâi singur și numai după aceea se deschide către ceilalți (ca atare, creația, cultivarea eului, durerea și toate celelalte trăiri semnificative și semnificante ale individului uman se consumă în tăcere și izolare, departe de ceilalți).

O mare parte din dramă îi vine chiar din tentația (bovaristă sau realistă), nestăpânită, de a se tatona, de se autocunoaște (maxima lui Terențiu). *Sunt om și nimic din ceea ce-i omenesc nu-*

mi e străin scoate în evidență tocmai această irezistibilă ispită, această căutare aproape ostentativă a limitelor, această *fascinație a nefericirii*, în ultimă instanță. Este, în fond, derularea spectaculoasă a unui conflict între conștient și inconștient (S. Freud), între normal și patologic (*nebunia lucidă*, după P. Janet), între rațiune și afectivitate (H. Wallon), între utopie și exarcerbarea senzoriului (Adler), între orgoliu și supunere (S.L. Rubinstein), între *eu și lume*, etc.

Teoria psihologică a straturilor personalității distinge un strat de bază, numit *strat vital* (care reprezintă ansamblu stărilor și proceselor organice, corporale) peste care sunt așternute alte două straturi: o *bază endotimă* și o *suprastructură personală* (Ph. Lersch). *Baza endotimă* cuprinde *pe verticală*, stări, simțiri, impulsuri, tendințe (jos aflându-se stările de bază staționare: sentimentul vital, sentimentul afirmării de sine, al puterii și valorii eului, iar *deasupra*, impulsurile și tendințele)^{xiv}.

Toate stările endotimice au un caracter *patic*, pasiv. În schimb, *suprastructura personală* este sfera în care omul ia atitudine față de trăirile endotimice (reprimându-le, stimulându-le sau doar ținându-le sub control) la nivelul eului (care nu este un strat distinct, ci o difuziune, fiind prezent atât în structura endotimă, cât și în cea personală). La rândul lor, *teoriile orizontale* (Lewin, Thiele, Wellek) ne dau același model al structurilor (*învelișurilor*) utilizând termenii *periferic, central, sâmbure, etc.*

Psihologia socială abordează esența umană mai ales din prisma interacțiunilor, comunicării inter-personale, rolului și status-ului individului social, etc. Astfel, personalitatea, sublinia Solomon Asch, este *emergență...proces prin care toate potențele animalului social se transformă în persoană socială*^{xv}, iar J.H. Curtis completează: *Individul fără experiență socială nu este o ființă umană completă. Faptul suprem este că oamenii intră în relații nu numai cu obiectele naturii, ci și cu ceilalți oameni și că, prin aceste raporturi, se transformă, cu adevărat, în ființe umane*^{xvi}.

Edwin Guthrie propune să înțelegem toate actele umane ca *obișnuințe învățate*^{xvii}.

După J.Newcomb, în producerea reacțiilor, *atitudinile* îndeplinesc funcția *condițiilor variabile*. Dar un pas înainte în explorarea socialității persoanei îl reușește George Herbert Mead, care integrează conceptul de *eu* raportului *individ-societate*, însăși conștiința de sine fiind socială (deoarece are ca punct de plecare conștiința timpului, iar funcțiile ei au un caracter social evident)^{xviii}.

E. Fromm a introdus conceptul de *caracter social*, iar A. Kardiner, de *personalitate modală* (sau *națională*).

În ceea ce privește *raportul existențial*, specialiștii au demonstrat că esența umană se formează prin *adaptare și conflict*, ambele având ca imbold *motivația*. Raportul fundamental de interacțiune (adaptare - inadaptare) ni se înfățișează ca o situație pulsatorie a condiției umane, fiind prezent atât la nivel biologic, social, cât și axiologic (după cum au dovedit-o cercetările lui S. Freud, P.T. Young și A. Adler, de exemplu), W.B. Canon vorbind, încă din 1932, despre *înțelepciunea trupului* (tendința expresivă a organismului uman spre homeostazie, spre menținerea echilibrului).

Deschizând o perspectivă de interpretare extrem de interesantă, Eduard Pamfil și Doru Ogodescu elaborează *modelul triontic* al persoanei^{xix}, potrivit căruia: ființa-om are un *caracter de unicitate ireductibilă și irepetabilă*: persoana are *trei rădăcini funcționale*, inter-confluente (echivalente cu tot atâtea funcții de conștiință: EU-ipseitatea, TU -tuitatea, EL-ilieitatea). EU este polul *formal*, emanent al vectorului de energie psihică; TU: polul *structural*, vector de ordine și coerență; EL: polul *sistemic*, vector deontic. *Simultaneitatea se instituie ca dialectică triontică, devenind nucleul germinativ al persoanei, direcționat, anticipativ și inovant* (atât sursele autogenezei, cât și ale autoînnoirii vieții psihice sunt înscrise în însăși ontologia sa tripolară). Persoana se desfășoară pe baza a trei funcții: *funcția energetică* (EU), *funcția antientropică* (TU) și *funcția antialeatorie sau axiologică* (EL) – încât putem spune că ea reprezintă o culme a organizării (posedând un spațiu de structurare original, de natură interontică și autocinetică), o *matrice de preparare personantă și noetică*; natura pulsatorie a persoanei rezidă în faptul că mecanismul ei triontic se poate *comprima* (amplificându-se autocunoașterea) sau se poate *dilata* (crescând cota de cunoaștere în exterior). Din ce în ce mai mult se vorbește în prezent de *infrastructura umanului*: omul nu este numai *ceea ce este*, ci, dimpotrivă, *ceea ce nu este* (încă): umanul ca universalitate; împlinirea subsidiară a ființei umane; umanul din om, etc. În acest fel „rotunjirea” individului uman, spunem, este unidimensională; ea nu se petrece în universal^{xx}. Dimensiunea umanului nu se localizează în conștiință. Chiar și prin faptul prezenței persoanei avem mai mult decât credem că avem, decât apare. Sfera umanului presupune prezența umanului nu numai ca persoană, ci și ca *lume a spiritului* (obiectivată în creații, în structuri organizatorice, etc.) *Ce este omul?* constituie întrebarea cea mai tulburătoare și mai insolubilă cu putință. Omul

este un mod al lui *a fi*, o ființă care nu ia forma lucrului, ci persoanei, aflată într-un proces de căutare, de personalizare, de instruire, de afirmare, de realizare^{xxi}.

Greșim atunci când traducem identic *universal* și *general*. Umanul este forma universalității, condiția posibilității celorlalte forme ale universalității.

Astfel, opusul *universalității* nu poate fi particularul, în forma concret-empirică, ci *individualul* (cuplul universal-individual subordinează net cuplul general-particular). Generalul se poate cuantifica, poate fi luat ca multiplicitate (particularul este, prin natura sa, multiplu). Prin urmare, *umanul și particularul nu se echivalează*. Parafrazându-l pe Hegel: una este *spirit al lumii* și alta este *spirit al lumii împlinite*. Nu-i totuna *natura care creeazăși natura creată*. Ființa generică, deci *umanul uman*, nu se confundă socialul *umanul desfășurat*, fiind vorba de două momente categoric distincte: momentul demiurgic (universal) și momentul așezării (particular). Eternul uman diferă de la un individ la altul în funcție de talent, efort, condiții, etc. *Omul și umanul*, deci, *suntlaolaltă, dar nu reprezintă același lucru* (practic, este vorba de o finalitate, de o *instituire teleologică*, potrivit expresiei lui G. Lukacs). *Omul ca ființă istorică* e o particularizare în raport cu omul, este un *fiind* – unul dintre domeniile lui de referință, și atât. Numai că nu se poate opera doar cu referențialul; este nevoie, mai ales de *sens* – or, sensul pentru om este *umanul* ca formă a universalității. Numai determinat ca *ființă cu sens* (sau *fără sens*, în cazul alienării), omul ajunge la exemplaritatea a ceea ce este uman prin excelență.

În literatura franceză a condiției umane, *pentru romancier nu este problema să pledeze pentru o teză, cum făcea Paul Borget, dar nu-i displace să schițeze, prin aventurile eroilor săi, o imagine a condiției umane*. Malraux și Saint Exupéry arată, de asemenea, că omul nu se împlinește decât prin depășirea eului individual. Personajele lui Mauriac sau Bernanos sunt rupte de forțele contrare, fiind promise lui Dumnezeu și, deci, incapabile să reziste răului. Louis Ferdinand – Céline, în romanul *Voyage au bout de la nuit*, nu-i lasă omului nici o altă ieșire decât cea mai atroce disperare. Sartre constata mediocritatea universală de care se lovește dorința noastră de Absolut. Pornind de la ceea ce Jules Romains numește surmontarea pericolelor, romancierii și-au pus problema condiției umane. Răspunsurile lor poartă uneori amprenta convingerilor lor politice și, la scriitorii marxiști (Charles Plisnier, Aragon) romanul condiției umane pivotează în jurul romanului angajat^{xxii}.

Cazul romancierului André Malraux, care a exercitat o influență incontestabilă în epocă, este unul de excelență. Prima mare lucrare literară a lui care tratează problematica individului în

raport cu soarta sa, cu societatea căreia îi aparține și cu universalitatea de proiecție este, după aprecierea unanimă a criticii de specialitate, *La Condition humaine*, publicată în anul 1933, roman metafizic și cutremurător *reportaj* asupra revoluției, care prefigurează, prin temele dezvoltate (angajamentul politic și situația omului fără Dumnezeu), marile și gravele interogații de ordin existențialist. Romanul reprezintă o acțiune și o reflecție filosofică de o deosebită intensitate și profunzime.

Derularea evenimentelor petrecute/descrie are loc pe două planuri: *planul real*, cu valențe istorice (în care s-a consumat, efectiv, revoluția chineză respectivă, pe coordonate temporale, spațiale și cauzale precise) și *planul romanesc* (în care sunt surprinse concepțiile participanților și simbolistica acțiunilor întreprinse). Prin urmare, este vorba despre un *efect al reflexiei oglinzii*, adică de o suprapunere a celor două universuri.

În plan romanesc, practic, substanța tematică este reflectată cu fidelitate (cronologia evenimentelor, condițiile acțiunii desfășurate, precum și actorii sociali participanți) dar, totodată, se introduce suplimentar o *metacircumstanță*: a generalității umanului, a relevanței gestice și atitudinale, a subînțeleșurilor acțiunilor, a semnificației filosofice. Această multiplicare de orizonturi (posibilă prin maniera de structurare a romanului prin stilul utilizat de autor și prin viziunea degajată ca mesaj) facilitează, categoric, obținerea unei radiografii a temei prin intermediul ideilor transmise. În acest sens, putem vorbi, în *La Condition humaine*, de existența a patru subplanuri generico-filosofice distincte, dar complementare, și anume:

- **temeritatea și solidaritatea** (*Omul nu este ceea ce ascunde; el este ceea ce înfăptuiește; Nu stapânești într-o făptură decât ceea ce ai schimbat în ea; Întotdeauna este ceva sfânt în prezența neomenescului; Cel mai important lucru este să vezi ceea ce poți; A asina nu înseamnă numai a ucide; A cunoaște doar cu ajutorul inteligenței este o ispită zadarnică de a sfida timpul; Orice om visează să fie un zeu fără a-și pierde personalitatea, să scape de condiția sa umană; Mulți oameni nu găsesc viciul care le-ar putea salva viața; Nu există nici adevăr, nici neadevăr. Totul este trăitul; Orice durere care nu ajută pe nimeni e absurdă; Pe calea răzbunării întâlnești viața) ...*

- **suferința și moartea** (*Omul simte nevoia de a trăi rău; Orice om seamănă cu propria sa durere; Nu e ușor să uiți ceea ce ai vrea să uiți; Suferința are rost numai atunci când nu te îndreaptă spre moarte, dar aproape întotdeauna ea te duce într-acolo; Când provoci moartea, dificultatea nu este să ucizi, e să nu te prăbușești; Substanța omului e neliniștea, conștiința*

propriei sale fatalități, din care se nasc toate spaimile, chiar și cea a morții; Nu de suferință ducem lipsă; Toți suferă și fiecare suferă pentru că gândește. Câte suferințe ar dispărea dacă ar dispărea gândirea; Omenirea e densă și grea; grea de carne, de sânge, de suferință, veșnic pironită de ea însăși, ca tot e sortit morții)...

- **libertatea** (*În orice ființă umană sălășluiește un paranoic; Oare nu vedem niciodată decât fatalitatea celorlalți?; Omul e un fluture ce-și secretă lumina, cea care îl va distinge; A recunoaște libertatea altuia înseamnă a i-o admite, înfrângându-și propria suferință. Există drepturi care se dau numai ca să nu fie folosite: libertatea)...*

- **iluzia salvării prin erotism** (*Femeile nu se dau niciodată și bărbații nu posedă nimic; E, de fapt, un joc: Cred că o posed, așadar și ea crede că e posedată; Gândirea care tinde să descifreze o femeie are ceva erotic în ea. A voi să cunoști bine o femeie presupune întotdeauna puțința de a o poseda sau de a te răzbuna pe ea; Cunoașterea unei ființe e un sentiment negativ: sentimentul pozitiv, realitatea, e neliniștea de a fi mereu străin de ființa iubită; Poate că amorul e, mai ales, felul prin care cei din Occident încearcă să se elibereze de condiția lor umană; Dragostea este o obsesie exaltată; Erotismul este o autoumilitare, umilirea altuia, poate că a amândurora. O idee.)...*

Pentru Malraux, acest scriitor dublat de aventurier, acțiunea nu poate fi gândită decât în termeni de acțiune. Iar acțiunea cărții sale este una de schimbare a ordinii sociale și politice. În fond, autorul crede, împreună cu Napoleon, că *tragedia este politică*, și ripostează sec, laolaltă cu toate personajele sale *real-imaginare*, care își revendică forța de rezistență și pasiunea pentru dreptate în cele mai cumplite și extreme momente și aspecte ale vieții lor.

Maniera în care a fost conceput și scris romanul *La Condition humaine* face din acesta, indiscutabil, o capodoperă. Coordonatele spațio-temporale preparate (cu evenimente precise), suprapunerea celor două tematici (referitoare la derularea revoluției chineze și, în subtext, la precaritatea/eroismul condiției umane), conturarea clară a personajelor (prin prelungirea ficțiunii într-o realitate densă care le face credibile și veridice), limbajul și metalimbajul la care se face apel (descriptiv, reflexiv, confesiv, filosofic, artistic, nonverbal), modalitatea stilistică de reprezentare și abordare (cinematografică, retorică, senzorial-rațională, decorativ-teatrală, reportericească, psihologică), structurarea conținutului de idei (intrigă, dramatism, chipuri-voci-dialoguri-tonuri-viziuni, aventură-viață-moarte), tipologia caracterială a eroilor (aventurieri, solitari, cuceritori, intermediari, martori, artiști, înțelepți, anarhiști, ariviști, indiferenți, sceptici),

contraponderile masculin-feminin, tehnica montajului și plasarea decorurilor (centrale, infrastructurale sau periferice), complexitatea și profunzimea mesajelor transmise (resemnare, sacrificii, creație, proiecție), alternanțele diurnului și nocturnului (ale solarității și umbrei), etica și estetica actului literar, metamorfozele biografice ale autorului și personajelor, culturalitatea scriiturii oferite, ciclicitatea și ritmul narațiunii... toate acestea pun în evidență un scriitor lucid și vizionar, concomitent gânditor, martor, militant, moralist și artist angajat.

*La Condition humaine este mai aproape de structura romanului tradițional (tradițional în sens pur dostoevskian) însă nervos, sacadat, trepidant, având de multe ori ritmul discontinuu al unei muzici atonale excedat deseori de monologuri interioare de o rară bogăție psihologică*²³.

III. Încheiere

Dacă pentru foarte mulți scriitori, o opțiune politică reprezintă un accident, o naivitate sau o slăbiciune, iar câteodată, un calcul pasager al circumstanțelor – toate ne semnificative –, în cazul lui Malraux fuziunea strânsă pe care o realizează între aventura politică, estetică și metafizică, ne invită să pătrundem adânc și cu mereu alte noi înțelesuri, într-un orizont al cunoașterii integrale, în care politicul nu mai este altceva decât dimensiunea manifestă a umanului surprins în tragismul său adevărat.

Pătrunzând în peisajul literaturii franceze cu o operă mai puțin abstractă și cu o *teză*, realmente, mai puțin *ilustrativă* decât cea a lui Camus și Sartre, Malraux angajează cititorul în trei direcții fundamentale: *aventura transformatoare, mitologia istoriei și filosofia artei*. Prea tânăr pentru a dispune net de capacitatea refacerii aventurii asiatice a unui T.E. Lawrence, idolul său, prea sensibil la ritmul accelerat al istoriei și la *criza spiritului* (după expresia lui Paul Valery) ambițiosul scriitor înțelegea să opună climatului intelectual de la începutul secolului XX (marcat de puternice polemici politice, estetice și filosofice) un activism născut din nevoia *rectificării artistice* a universului strict uman, compensând *insuficiența* realului printr-o *debordanță* a imaginarului. Subliniem, în acest orizont, contribuția decisivă a lui Maurice Barrès și mai ales a istoricului Jules Michelet în formarea spirituală a lui Malraux, dar și importanța propriilor concepții ale acestuia cu privire la istorie și la devenirea umană (potrivit căroră, în perspectiva istoriei, existența prin suflet sau prin spirit nu reprezintă decât soluții provizorii și

imperfecte, ce comportă în plus o doză mare de derizoriu – de unde, regăsirea scriitorului pur doar în căutarea febrilă a autenticității, ce conferă complementaritate gândirii și actului).

Consonând cu această profesiune de credință a autorului însuși, toate personajele lui Malraux sunt *metafizicieni* stimulați de moarte și *metapracțicieni* obsedați de eficacitate, exploratori neobosiți ai necunoscutului pe calea acțiunii (și nu prin cunoaștere), temerari pasionați ai situațiilor-limită, încercând ca finalitate mentală și comportamentală o singură mare grijă: să dea un sens non-sensului lor de a fi (și reușesc acest lucru printr-o stranie răsturnare, din moment ce pretind că fondează o acțiune mai îndrăzneță și mai creatoare asupra non-sensului, decât una asupra semnificației). Toți acești eroi se ghidează după un postulat ce alimentează un *rău* paradox: cei ce se consideră *înzestrați* cu o semnificație se dedau actului morții efective pentru o promisiune zadarnică de eternitate. Ei se gândesc permanent la această eliberare pioasă a omului care obiectivează promisiunea de reconciliere, se bizuie pe iertare, se consolează cu credința, se asigură, iluzoriu, de nemurire; ideea unei lumi precare și absurde, inexorabil limitată de o moarte absolută, direcționează toate energiile lor spre această aventură unică a vieții, fără salvare și fără viitor; existența umană (atât de prețioasă și de dramatică, pe care nu vor să o piardă) prezintă, pentru ei, o importanță inestimabilă, doar pentru simplul motiv că nu are o altă valoare în afara miracolului ei efemer.

Romanul problematic inventat de André Malraux se constituie ca o scriitură cu particularități originale. Critica a remarcat caracterul febril, percutant, direct, al stilului său, care, comunicând o experiență personală și inedită, reușește, totodată, să deschidă largi perspective către fundamentale întrebări existențiale. Există la André Malraux o lapidaritate a propoziției, un mod abrupt al compoziției creând perpetuu senzația de discontinuu, de ruptură, o viziune cinetică a construcției romanului. Personajul devine, odată cu romanul său, ceea ce va fi în romanul existențialist: un pretext pentru dezbaterea de idei. Dar, totodată, romanul rămâne viu, palpitând de o ardentă trăire, care hrănește întreaga sa metafizică²⁴.

Malraux a rămas în permanență obsedat de problemele condiției umane, privite în termenii solitudinii, angoasei, morții și absurdității destinului. Ca *om al disperării*, a căutat împotriva acesteia un *divertisment*, în fond, viața sa a fost un grandios *divertisment*.

Malraux a rămas fidel nevoii lui de autodepășire și unui eroism viril care exclude orice recurs la utopii consolatoare. Scrierile sale despre artă urmăresc aceeași linie de gândire; opera artistică îi apare ca o cucerire dificilă, ca un mod de a învinge mizeria condiției umane²⁵.

Romanul lui Malraux face trecerea de la genul tradițional, pe care-l acoperă ca cerințe (fără, însă, a rămâne tributari lui Proust sau Stendhal, de exemplu) la compoziția literară modernă (deschizând marea tematică a scriiturii de factură existențialistă), dovedind astfel o luciditate șocantă, o imaginație creatoare fulminantă, o forță vizionară inedită și un stil personal fervent, de o atracție irezistibilă.

*Neliniștea, singurătatea, teama permanentă de moarte... se unesc în cărțile lui cu un sentiment de fraternitate, de speranță, o speranță care apare mai ales în cele mai grele momente, în clipele de disperare*²⁶.

În măsura în care ilustrează de fiecare dată cu viața sa tumultuoasă reveria existenței umane, măreția și demnitatea, ținută a acesteia, André Malraux rămâne, indiscutabil, acel scriitor ilustru (temerar și suferind, deopotrivă) ce-și reprezintă epoca într-un mod magistral.

Data fiind complexitatea sa mentală, culturală și stilistică, Malraux este greu definibil ca scriitor și aproape imposibil de prins într-un tipar rigid de caracterizare; el nu are traiectorie liniară, pentru că nu are o structură conformistă. Malraux este de-a dreptul imprevizibil - iar această dimensiune tensionată și cuceritoare a sa o surprinde într-un mod extrem de relevant Emmanuel Mounier:

*O operă centrată pe acțiune ca cea a lui Malraux, o viață ca a sa, sortită pariului extrem, este creată mai mult pentru a ne debarasa de mirare, de paradoxuri și de întrebări, decât pentru a ne satisface prin intermediul deducțiilor ingenioase. Să nu fim surprinși că el ne va surprinde! Este normal ca ultima sa opțiune, aceea a gaullismului, să aibă mereu prezent de-a lungul vieții și operei sale imprevizibilul sincopat, care este însuși stilul omului. Să nu ne așteptăm ca el să ne explice! A explica, înseamnă a te lega de o idee, sau, printr-o idee, de o cauză. El face puțin caz de idei; ar spune cu ușurință că ele servesc la a eluda sau a trăda o decizie, la a crea dialoguri pastişe între ființe sau grupuri care, de fapt, nu au nimic să-și spună. Nu cunoaștem ființele prin cauze, și cauzele pe care le sesizăm rămân fără întrebuințare. Noi nu prevedem deloc actele cu adevărat importante ale celor apropiați. Nu prevedem și nu cunoaștem: recunoaștem*²⁷.

Autor și personaj al propriei vieți, creator de spațiu uman pentru ceilalți și subiect de dramă personală, André Malraux se închide într-o crisalidă, visând, în jurul său, la un zbor de fluture, trist și sublim în același timp...

Bibliografie

1. *Încă din perioada arhaică, omul este văzut ca o ființă cu totul deosebită, trăind într-o condiție umană proprie, care se dezvăluie într-o măreție superbă.* (Anton Dumitriu, Eseuri, cap. *Condiția umană*, Editura „Eminescu”, București, 1986, p.304)
2. M. Heidegger caracterizează omul drept *Ființa ca Ființă, vecinul Ființei, deschis-spre-Ființă* (Dasein). Traducerea termenului respectiv în limba franceză a fost aproximativă: *réalité humaine* (Corbin), *l'être-là* (Boehms Waelhens).
3. Progresul actual îl pune pe om în situația de a putea mai mult decât știe (Alexis Carrel).
4. Pentru Socrate, cunoașterea de sine constituie perspectiva din care și *natura* și *logica* și *morală* deveneau inteligibile.
5. C.I.Gulian, *Antropologie filosofică*, Editura Politică, București, 1972, p.276.
6. Ileana Răceanu, *Omul sub semnul posibilului*, Editura Politică, București, 1974, p.11.
7. Orice exagerare de o parte sau de alta este unilateralizatoare și denaturantă. Ca de exemplu: *Omul se naște!*; *Omul devine!*; *Omul este produsul educației!* (J. Hocke, J.J. Rousseau, Helvetius); *Natura determină esența omului* (Th. Hobbes, M. Spencer); *Omul este spirit* (M. Scheler); *Omul este ființă excentrică* (Gehlen); *Omul este ființă activă* (Plessner); *Omul este o ființă deficitară* (Herder, Fiske), adaptându-se foarte greu la mediu, drept pentru care se confruntă cu o acută neevoluare; *Semnul distinctiv al omului în Univers este spontaneitatea* (K. Horney, E.Fromm); *Ființa umană excelează prin intuiție* (H. Bergson), ș.a.m.d. Alți filosofi (ca, de exemplu, Karl Jaspers) consideră că omul nu trebuie interpretat nici sub aspect biologic, nici sub aspect istoric-social, deoarece el începe *dincolo* de realitatea sa empirică, biologică și social-istorică. În lucrarea *La fois philosophique* (Paris, Plon, p.75), autorul citat spune: *Două căi ne stau în față: sau studiem omul ca obiect al științei sau încercăm să descoperim omul ca libertate, situația persoanei fiind o situație-limită.*
8. Termenul extrem de sugestiv aparține lui K. Marx, fiind emis în perioada gândirii sale hegeliene și înseamnă *a folosi în mod constructiv, a construi prin incorporare.*
9. A se vedea teoria *câmpului* dezvoltată, mai ales, de Köhler și de Kurt Lewin.

10. Jean Piaget a surprins bine rolul subiectului și legătura indestructibilă dintre structură și funcție în percepție, motricitate și inteligență.
11. A se vedea, în acest sens, ideile (alimentate de *conatus*-ul spinozian) ale lui Franz Brentano, John Dewey, Wundt (teoria sintezei apercptive), K. Goldstein (teoria gestaltistă), Maslow, Hartmann, E. Fromm, ș.a.
12. După Prescott, există trei categorii de nevoi (trebuințe): fiziologice, sociale și ego-integrative, acestea din urmă cuprinzând: nevoia de contact cu realitatea, simbolizarea progresivă, *creșterea direcționării de sine*; echilibrul just dintre succes și greșeală.
13. Denumirile sub care figurează ideea de *nevoie* în literatura psihologică de specialitate sunt diferite: *need disposition* (K. Lewin), *forțavectorială* (Murray), etc.
14. Tematica vieții, după autorul citat, constituie conținutul tendințelor, iar importanța pe care o are lumea pentru noi este reflectată în stări și sentimente.
15. Solomon Asch, *Social Psychology*, Prentice-Hall, 1962, p. 119.
16. J.H.Curtis, *Social Psychology*, New York, Mc Graw-Hill, 1960, p.30.
17. Clark Hull subliniază rolul *mediului social și al capacității* de reacție în procesul învățării.
18. Condiționarea socio-culturală a persoanei a fost argumentată de către Médard Boss (care a văzut în corpul individului uman o legătură a omului cu lumea), C. Cooley (care ajunge la concluzia că fiecare persoană este ceea ce cred altele despre ea), L.F.Franck (potrivit teoriei căruia copilul își abandonează autonomia fiziologică datorită regulilor sociale), R. Linton (care conchide că formele de anormalitate variază după tipul de societate), S. Stoezel (care vorbește despre *socializarea individului*), O. Klienbergh (care arată că manifestările mimicii și ale gesturilor în raport cu o emoție trăită sunt strâns legate de situațiile socio-culturale), Haring, Kluekhohn, Murray, Schneider (care cercetează raporturile dintre *natura umană* și viața grupurilor sociale), ș.a.
19. Pamfil, E., Ogodescu, D., *Persoană și devenire*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976.
20. După expresia lui W.James, este ca și cum ai merge la vânătoare și ai împușca în general, fără a ochi.
21. Asimilarea idealurilor sociale se face în mod specific, fiind vorba de realizarea individuală, nu a unui om în genere.

22. Paul Solomon, *Littérature française*, Bordas, Paris, 1978, p.184.
23. Ion Mihăileanu, *André Malraux și condiția umană a secolului XX*, Studiu introductiv la André Malraux, *Condiția umană*, Editura pentru Literatură, București, 1965, XXX.
24. În vol. *Scriitorii francezi* (coord. Angela Ion), Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p.180.
25. Paul Solomon, *op.cit.*, p.193
26. Sorina Bercescu, *Istoria literaturii franceze*, Editura Științifică, București, 1970, p.533.
27. Emmanuel Mounier, *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos, L'Espoir des désespérés*, Editions du Seuil, Paris, 1970, pp. 13-1

DIMITRIE STELARU. THE REVERSE UNVEILED

Dorin Ștefănescu

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

Abstract: The paper discusses two poems written by Dimitrie Stelaru, in which the poetic images open an unexpected horizon. In the first poem, there are images in formation, not yet united in a textual frame. What they signify is only the possible of an in-formation; what they show is the reverse figure of the manifestation. The second poem, the words are silent before what is seen and understood. They say nothing but the image in which appears the invisible of the visible. These both poems show the way of their very creation.

Keywords: Dimitrie Stelaru, image, significant, word, creation

La o vedere fugară, poemul *Mări în sus* de Dimitrie Stelaru¹ aduce în prim plan imagini dislocate, cu greu subîntinse de un sens unificator. Scena poetică e populată de apariții fulgurante care nu par să semnifice decât impulsurile nehotărâte ale unei subiectivități amorfe, pulsunile unei conștiințe dezidentificate, fără hotar ontic: „Cineva umblă în zid – îi aud pașii grei de fiară/ Inima bate departe, mohorâtă, lunară”. Ce indice de realitate putem afla aici? Și apoi: sunt aceste imagini produse de o conștiință creatoare, reflectând o interioritate suficientă în propria-i imanență, sau vin dinafară, drept reflexe întipărite în pasta conștiinței care le filtrează în materie poetică? Nu e zidul tocmai limita unei subiectivități închise în sine, care se zbate să-și depășească limitarea și să iasă în lumea realității nevăzute? Aici ceea ce se vede e ascuns în adâncul neluminat al conștiinței creatoare; ce nu se vede e ceea ce transgresează conștiința,

¹ Vol. *Ora fantastică* (1944), în Dimitrie Stelaru, *Coloane*, Ed. Minerva, București, 1970, p. 421.

neconștientizat întrucât necreat, neajuns la lumina creației. Poemul exprimă în întregul său procesul paradoxal prin care imaginile caută să arate ascunderea însăși, căci ceea ce ele dau de văzut nu se spune și nu semnifică decât în lumea creată, dar aceasta se dă ca *deschidere*, ca rezonanță culeasă de un auz ori ca formă vizibilă prinsă în vedere. Dacă cineva umblă în zid iar pașii săi sunt auziți, această zbatere la limită e departe de inimă, nu bate în același ritm, nu e decât vibrația imperceptibilei încrețiri a peliculei ce desparte conștiința de lume.

Stofa poemului e urzită din astfel de pliuri ale imaginilor care evocă pulsuni infrareale, zvâcniri ale inaparentului în căutarea unei forme: „Liberatoare poezie, târâtă de pământ,/ Un călăreț cioplește neliniști obosite/ Pe uriașii arbori de foc, păduri de cer –/ Un demon vânt, înflorat, metalic,/ Cu mâini de sunete, bolnav rostogolite”. Ar fi inutil să deplem acest relief și să căutăm la suprafața netedă un sens. Poezia (se) eliberează tocmai în relieful accidentat al imaginilor juxtapuse, în tectonica vălurită, măcinată, a unei dinamici. Arborii de foc, pădurile de cer, vântul demonic, mâinile de sunet sunt toate protofenomene, imagini *în formare*, scânteii desprinse din magma incandescentă a informului. Efervescenta imaginală se dovedește însă rodnică; clocotul mistuitor din adâncuri se încheagă în lumina sensului. Magma poetică nu se răcește, nu împietrește, ci irumpe fluidă, împinsă de extraordinara presiune acumulată, răzbate în afară: „Și-n zidul de granit cu lancea transparentă/ Deschide o răscruce”. Ceea ce răzbate e răscrucea unei transparențe, imaginea inaparentului care se deschide, creează deschiderea, dar ceea ce se arată nu e decât răscrucea, urmele răvășite, întretăite ale prezenței, adică imaginea unei absențe în care totul e încă *posibil*: „armura / De bronz învie cetatea nordică; / Poate un Odin, un corb, împărății”.²

Breșa creată nu are alt rol decât cel de a înfățișa inaparentul într-o manifestare vizibilă dotată cu sens. Semnificabilul e însă doar posibilul unei in-formări. Mai mult *prefacere* decât *facere*, din perspectiva inversă a unui ochi care își deschide unghiul de vedere în interior: „Amăgit munte, mări în sus,/ Când pietre adormite pe prunduri,/ Albastre în năluca soarelui,/ Pur, te mânjesc”. Transparența transpersează, dar e totodată traversată, străpunsă de vederea

² „Totuși dacă s-ar putea dezvălui enigma, am recunoaște în ea odiseea spiritului care, minunat iluzionat, fuge de el însuși căutându-se pe sine; căci prin lumea simțurilor nu se vede decât așa cum se întrezărește sensul printre cuvinte, ori printr-o ceață semitransparentă lumea fanteziei, spre care tindem. Fiecare tablou mareț apare ca și cum s-ar ridica invizibilul perete despărțitor dintre lumea reală și cea ideală și el nu e decât deschiderea prin care se profilează complet acele fapte și ținuturi din lumea imaginară, care licăresc doar imperfect prin lumea reală” (F. W. J. Schelling, *Sistemul idealismului transcendent*, Ed. Humanitas, București, 1995, pp. 307-308).

străbătătoare.³ O oglindă a trecerii în care, pentru a fi văzute, imaginile răstoarnă inaparentul, îl desfășoară în chipul invers al manifestării.⁴ Nu surprinde, în acest peisaj mișcat, faptul că muntele reconfigurează pe verticală mările, adâncul acestora fiind răsfrânt ascensional, astfel încât muntele devine însuși orizontul de vizibilitate al invizibilului marin, imagine a inaparentului care se vede, apare doar în figura întoarsă a transparenței, precum pietrele adormite pe prunduri care ajung să strălucească în albastrul de sus al luminii soarelui. Dar transparența oferă totodată transvizibilul care poartă vederea dincolo. Tot ce se vede se spune, desfășoară harta poemului care se face sub ochi, se rostește la vedere: „eflorescent/ Coboară din ochi, din buze/ Lanțul nebănuț al poemului”. Nebănuț nu e facerea din imaginile trecerii prin transparență, ci unitatea nesperată a poemului care abia acum e vizibilă, din înaltul mărilor întoarse pe dos, încrețite în munți. Viziune de survol, a *reversului dezvăluit*, lanțul poemului trece prin imaginile ce păreau dislocate, legându-le pe toate în dezlănțuirea imprevizibilă a creației.⁵

Ce se vede de la altitudinea acestei cote de orizont? Răscrucea se limpezește, posibilul se cerne și se condensează pe calea unui sens unic, așa cum ni se arată în *Poezia*⁶: „Coboară spre văile albe ale lunii/ Dintre brazii tulburi ai munților/ Și nu vorbi”. Sensul tuturor sensurilor e drumul care coboară din înaltul viziunii, din adâncul răsfrânt în sus spre „văile albe ale lunii”, topos imaculat, neparazit de nicio apariție, al posibilului în stare pură. Spațiul tăcerii absolute,

³ În acest sens vorbește Marin Tarangul despre actul stră-bătător al privirii care *crează* poeticul, despre „dreptul natural al privirii și privilegiul poeziei atunci când se recunoaște ca o *faptă cuvântătoare a privirii*”: „cuvântul, ca inteligență numitoare, este mai redus decât substanța vizionară pe care văzul o poate stră-bate. (...) Și chiar dacă auzul participă la actul străbaterii, el nu o face sub semnul cuvântului vorbit, ci al unei *întinderi* spațiale de auzit, adică înăuntrul privirii: numai privirea poate fi *cuprinzătoare* pentru că orice cuprins este în fond o *întindere a privirii*”. De aceea, „întinderea de substanță a poeziei depășește întinderea desemnată prin cuvânt: adică poeticul se arată ca fiind mai amplu decât puterea logosului” (*Intrarea în infinit sau dimensiunea Eminescu*, Ed. Humanitas, București, 1992, pp. 65, 67, 69).

⁴ Așa cum explică Platon formarea imaginilor în oglinzi: „focul chipului văzut se contopește, pe suprafața netedă și strălucitoare, cu focul privirii”, astfel încât „părțile oglinditului și cele ale celui oglindit vin în contact invers”, „lumina privirii, contopindu-se cu cea cu care se contopește, cade invers”, oglinda făcând ca „totul să apară cu capul în jos, reflectând partea de jos a privirii în sus și pe cea de sus în jos” (*Timaios*, 46 a-c).

⁵ Aspect care dă seama totodată, potrivit lui Kant, nu numai de „posibilitatea părților (în conformitate cu structura și înlănțuirea lor) ca fiind dependentă de întreg, (...) astfel încât reprezentarea întregului să conțină cauza posibilității formei sale și a înlănțuirii părților care depind de aceasta” (*Critica facultății de judecare*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 303), dar – chiar prin *înlănțuirea* imaginilor în întregul poemului – de posibilitatea fiecărei părți (imagini) de a fi determinată doar împreună cu întregul, de a avea la bază întregul și de a-l produce în întregul său. Adică de a se integra organic în „lanțul” poemului, căci doar în unitatea acestei forme ele se pot forma și *dezlănțui*.

⁶ Vol. *Mare incognitum* (1967), în Dimitrie Stelaru, *op. cit.*, p. 173.

dinainte de cuvânt, este imaginea translucidă în care totul se topește și revine la sine, în premanifestarea începutului neînceput: „E atât de înaltă lumina/ Că toate cuvintele se topesc în ea”. Nimic nu începe să se rostească, deși în nimicul rostirii se zbate deja cuvântul topit în lumina dintâi. Nu e capătul de tăcere al rostirii, nerostitul în care cuvântul amuțește în fața celor văzute și înțelese; cele care se topesc în lumină sunt cuvintele discursului obișnuit, rostitul sărăcit de sensuri, epuizat în lipsa Sensului. Ele nu spun nimic – și nici nu au ce spune – acolo unde încă nu există vreun obiect al spunerii, o manifestare semnificantă pe care să o transpună în limbaj. Dimpotrivă, lumina e o zonă rarefiată a necuvântului și totuși o țesătură prin care se întrevede ceva, se „povestește” despre sunetul neînțeles al adâncului, un zvon al pre-venirii ce răzbate fremătător: „Nicio durere nu vine din sus –/ Numai arborii jucând în argintul lunii/ Povestesc despre cei din adânc./ Și cine înțelege sunetul lor?” Din sus, doar tăcerea luminii se revarsă; „argintul lunii” nu e încă imaginea, ci conturul gol, primitiv și prevenitor al venirii.

Ceva vine, își previne venirea, se arată în alb și în argint, nevistit de cuvânt: „Trece prin crengi,/ Din stelele izvoarelor lunecă spre ochi –/ Nici vântul nu l-a întâlnit,/ Nici fiarele însetate de sânge – ”. Ceva vine de sus, din răscrucea înaltă a adâncului răsfrânt, coboară în lumea evacuată, își începe drumul spre rostire. Mare *incognitum*, lunecă spre ochi, dar nu e văzut; invizibil al vizibilului, se strecoară precuvântând. „Stelele izvoarelor” îl arată deja în chipul transparent pe care se întrepătrund înaltul și adâncul, chip al luminii cu care începe orice cuvânt. E poate una dintre cele mai sugestive întruchipări ale inaparentului. Căci în poem nimic nu apare în manifestarea vizibilă a imaginii. Nu vedem decât conturul mișcător, șerpuitor al unui drum care e și al nostru. Poemul asta face: ne pune pe drumul propriei iviri; trecem împreună cu el prin lumina în care el ia cuvântul, începe abia cu noi, în inima în care începutul se poate spune: „Dar în inima ta a intrat/ Un călător al drumurilor înalte”. Călătorul drumurilor înalte – poezia Naturii ce naște poemul⁷ – vine de departe, dar nu din trecut sau din nevăzutul nelocuit, ci *de altundeva*, din imprevizibilul miraculos al neînceputului, al posibilului pe care nu îl vedem, dar care se arată în chiar nașterea și desfășurarea poemului: marea imagine sau pro-misiunea creației.

⁷ „Perspectiva pe care filosoful și-o creează în mod artificial asupra naturii este pentru artă perspectiva originală și naturală. Ceea ce numim natură este un poem închis într-o tainică și mirabilă scriere”. Dar „natura nu este pentru artist mai mult decât este pentru filosof, anume doar lumea ideală care apare prin limitări permanente ori doar reflexul imperfect al unei lumi ce nu există în afara lui, ci în el” (F. W. J. Schelling, *op. cit.*, pp. 307, 308).

Bibliografie

1. Stelaru, Dimitrie, *Coloane*, Ed. Minerva, București, 1970
2. Kant, Immanuel, *Critica facultății de judecare*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981
3. Platon, *Opere VII (Timaios)*, Ed. Științifică, București, 1993
4. Schelling, F. W. J., *Sistemul idealismului transcendent*, Ed. Humanitas, București, 1995
5. Tarangul, Marin, *Intrarea în infinit sau dimensiunea Eminescu*, Ed. Humanitas, București, 1992

THE POST-QUANTUM BEING IN THE TRANSDISCIPLINARY VISION OF BASARAB NICOLESCU

Marian Victor Buciu

Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: In my book entitled "Basarab Nicolescu: revolution transdisciplinarity" (being prepared to Publishing House "Junimea" in Iasi) I present here the first chapter in which we comment on the book "We, particle and the world" (1985). There are 11 chapters on quantum physics in relation to classical physics, philosophy (existence, knowledge, values), ethics, religion, art, culture, politics, etc., among others, about physicists, particular principles, fields, vacuum, unification, superstring theory, the principle's bootstrap, multilevel reality, vision, imaginary and imaginal, religion and tradition to the quantum, ternary logic and existence, empirical and scientific language, multi, inter and transdisciplinarity.

Keywords: transdisciplinarity, quantum, logic of the included middle, Max Planck, Stéphane Lupasco.

Volumul *Noi, particula și lumea*, traducere din limba franceză de Vasile Sporici, Ed. Junimea, Iași, 2007, după *Nous, la particule et le monde* (1985), adaugă 11 capitole despre fizica cuantică în raport cu fizica clasică, filosofie (existență, cunoaștere, valori), etică, religie, artă, cultură, politică etc., între altele, despre fizicieni, principii particulare, câmpuri, vid, unificare, teoria supercorzilor, principiul *bootstrap*-ului, realitate multinivelată, viziune, imaginar, imaginal, religie și tradiție față cu cuantica, logică ternară și existență, limbaj empiric și științific, multi-, inter- și transdisciplinaritate. E doar o enumerare, o enunțare încă nelămuritoare a conținuturilor, pe care le fac pentru a schița anticipat o perspectivă de așteptare a lecturii.

Cartea rezumată, sintetizată, comentată de aici încolo, își adaugă o esențială, dar și minuțioasă, *Scurtă cronologie a transdisciplinarității*, care iată că înaintează spre o jumătate de secol. Explică, sintetic, dar și oarecum redundant, în ansamblul scrierilor autorului, ceea ce ne

scutește de un alt comentariu, *Abordarea transdisciplinară a Naturii și a cunoașterii*. Și aplică la educație cunoașterea transdisciplinară în contextul presant și inerent al mondializării, promițând o pedagogie a trăirii solidare, după proiectul *Raportului Delors*, desfășurat într-un așa numit careu al *învățării de a cunoaște, a face, a trăi împreună și a fi*: „Atitudinea transculturală, transreligioasă, transpolitică și transnațională ne va permite astfel să aprofundăm mai bine propria noastră cultură, să ne apărăm mai bine interesele naționale, să ne respectăm mai bine propriile convingeri religioase sau politice. Unitatea deschisă și pluralitatea complexă, ca în toate celelalte domenii ale Naturii și ale cunoașterii, nu sunt antagoniste.” Ținta cunoașterii este eliberarea, iar ea trebuie mereu căutată.

Capitolul 1, *Valea Uimirii – Lumea cuantică*, relaționând comprehensiv două viziuni ale aceleiași lumi, începe de la un moto extras din părintele fizicii cuantice, Max Planck (*Initiation à la physique*): „Mișcarea în virtutea căreia înțelegerea fizică a Universului se îndepărtează tot mai mult de lumea sensibilă, în pas cu desăvârșirea sa, este la rândul ei o mișcare de apropiere tot mai accentuată față de lumea reală.” Dinspre sensibil spre real se derulează și drumul lui Stéphane Lupasco, un drum al afectivității raționale, al (i)raționalul, unificat și totalizat.

Valea zisă a uimirii, prin care autorul ne conduce în nu puține rânduri, adică de nu puține ori, este spațiul-țintă din poemul persanul medieval Attar, *Sfatul Păsărilor*, despre străbaterea a șapte văi, spații și timpuri de viață. Cea din urmă dintre ele nu mai păstrează distincția între zi și noapte, așadar în ea se unesc contrariile. De aici derivă logica de tip completitudinar: și-și – și ziuă, și noapte. Uimirea și misterul unesc știința (neofizica, cuantica), arta (poezia etc.), filosofia. Miracolul cuantic redescoperă și continuă uimirea, (i)raționalul, conștiința, cunoașterea filosofică și poetică din spațiul simbolic al văii închipuită de Attar.

Motoul amintit din Max Planck (*Inițiere în fizică*) stabilește că drumul spre realitatea sensibilă apropiată și apropiată trece prin drumul abstract al însușirii lumii (neo)fizice, cuantice. Energia devine mai densă când mișcarea crește în viteză, după cum se știe, dar fără să se poată verifica. Cuantica înlesnește o călătorie în infinitul mic, locuit de sutele de *particule* accesate la microscopie. Experiența însoțește teoria în legislația cuantică a infinitului mic.

Cuantica, eminamente modernă, exclude tradiția în cazul limbajului: „Cu aceasta ne aflăm în miezul problemei : *în lumea cuantică nu se poate face nimic nou cu ceea ce este vechi.*”

Știința se prezintă deopotrivă trans-științifică, extensivă, unificatoare, în congruență cu arta, psihologia, epistemologia: „rezultatele cele mai generale ale fizicii presupun un fel de simplitate globalizantă, o frumusețe estetică ce nu se adresează numai mentalului, ci și intuiției, sensibilității”. Legile matematico-fizice devin accesibile doar filosofiei bazată pe știință, iar procesul apare marcat de o dificultate prin (de)limitare. Știința dezvoltă înaintea adevărilor urmate filosofic. Rămâne ca profanii ori diletanții să ia act de datele globale obținute prin legi matematico-fizice, iată ceea ce se propune. Rezultatele sunt obținute cu rigoare metodică, occidentală și nu orientală, iar aceasta este poziția lui Basarab Nicolescu, opusă orientaliștilor, încrezători în noul comunicat într-o manieră veche. S-a făcut, prin Lilian Silburn, legătura între discontinuitatea cuantică și filosofia indiană. Iar B. Nicolescu a admis, în cartea despre Jakob Böhme, legătura, continuitatea, între gândirea tradiției occidentale și fizica modernă.

Max Planck, la anul 1900, descoperă *corpul negru* care absoarbe radiația electromagnetică, *cuanta elementară de acțiune*, stabilind *constanta universală* care îi poartă numele. El reîntemeiază fizica, acum, pe noțiunea de discontinuitate și mișcare cuantică. Planck constată revoluția în realitate: „această cuantă reprezenta [...] ceva cu totul nou, de nebanuit până atunci și care părea sortit să revoluționeze o gândire fizică întemeiată pe însăși noțiunea de continuitate, inerentă tuturor relațiilor cauzale, după descoperirea calculului infinitezimal de către Leibniz și Newton”. Discontinuitatea este imaginată ca o deplasare a unui obiect fără a (părea că) străbate spațiul. Obiectul doar apare dintr-un loc în altul. Adevărul științific al mișcării continue decade în mit, dacă nu spunem că se autodemitizează. Polemicile izbucnesc chiar din interiorul cuanticii. Schrödinger, în 1926, a respins și calificat ca diabolice discontinuitatea și saltul cuantic susținute de un adept al lui Planck, N. Bohr.

Prin și după Max Planck, vrând-nevrând (mai curând nevrând, el fiind un conservator prin formație axiologică și spirituală), se revizuieste realitatea în chip de continuitate, cauzalitate locală, determinism, obiectivitate. Planck a mărturisit în autobiografia lui că a eșuat în perseverența de a păstra acordul între „cuanta elementară de acțiune” și vechea fizică, pe care o credea fizica propriu-zisă. Neofizicianul este și filosof al naturii, unind știința cu iraționalitatea și realul cu abstractul. El a dezantropomorfizat fizica, epurând-o de psihic și senzorial.

Mecanica cuantică unește corpusculele (particulele) și undele, separate de fizica clasică. Unitatea lor nu înseamnă doar alăturare. Particula cuantică nu se reduce la corpuscul sau la undă,

existând într-o *unitate a contradictoriilor*. Materialitatea și realitatea sunt fundamental binivelate: la nivel macro și micro, diferite prin legi, cu sau fără acces uman.

Schrödinger, conservator și el, pe lângă alți fizicieni clasici, al continuității, vedea particula cuantică doar ca o undă (*de materie*). În 1926, Max Born a constatat că ea este o undă *de probabilitate*.

Cuantica este domeniul probabilului, dar nu și al hazardului. Mai mult: „mecanica cuantică face predicții exacte și amănunțite, verificate în întregime prin datele experimentale”. Are acces la global, dar și la individual. Basarab Nicolescu o înțelege în termeni de *spontaneitate și libertate cuantice*, și una și cealaltă fiind nondeterministe.

Determinismul clasic devine relativ. Particula cuantică deține „energie, durată, poziție și cantitate de mișcare (care este legată de masa și viteza particulei)”. Acțiunea cuantică rămâne nelocalizabilă în spațiu-timp, acestea două fiind prinse în unitatea contrariilor. Relațiile lui Heisenberg sunt întoarse din incertitudine în certitudine: anume creștere de energie la micșorare de regiune (acesta este termenul spațial, de situare la nivel, propriu lui, din anul 1944, manuscrisul fiind editat abia în 1984).

Neseparabilitatea este constantă în universul cuantic. Întrebarea care s-a pus este dacă și universul integral deține unitatea celui cuantic. Coexistența lor rămâne rațională, existând într-o comunicare conceptuală transformatoare. Două noțiuni jonctionează uimitor, una prinsă într-un termen familiar (coerență), alta într-un termen aparent privativ (*decoerență*). „Coerența (exprimată prin principiul cuantic al suprapunerii) se transformă în *decoerență*, termen tehnic care descrie un nou domeniu al fizicii. Tocmai această decoerență ne îngăduie să înțelegem coexistența paradoxală a lumii cuantice și a lumii macrofizice.”

Universul cuantic este încă nefamiliar, bizar, amfibologic în expresie și existență. El trece drept interfață între real și fabulos. Însă aceasta este o proiecție lipsită de fundament factic. În fapt, lumea cuantică este lumea deja comună și totodată uimitoare. Ceea ce ne apare drept străin (neseparabilitatea, indeterminismul, reducerea pachetului de unde, relațiile de incertitudine) a pătruns în cotidian. Teoria Cuantică a Informației vine cu un lexic adecvat: *criptografie cuantică, intricație, calculatoare cuantice, teleportarea cuantică*. Prin intricație, de pildă, aplicată la stările cuantice, devine posibilă transmiterea la depărtare a mesajului cuantic. Pistică cuantică a lui Schrödinger, simultan moartă și vie exprimă ideea esențială a suprapunerii cuantice peste universul macrofizic. Richard Feynman este primul fizician teoretician major care a întrevăzut

existența unor calculatoare cuantice. *Criptografia cuantică* precedă teleportarea cuantică, aceasta datând din ultimul deceniu al mileniului trecut.

Motoul la capitolul 2 (*Câmpurile cuanticeși unificarea interacțiunilor fizice*) din Steven Weinberg (*The Search for Unity. Notes for a History of Quantum Field Theory*), evidențiază, uimitor pentru statutul îndeobște recunoscut al științei, o hermeneutică și nu o descriere, o reprezentare și nu o prezentare: „La urma urmei, scopul nostru nu este de a descrie lumea așa cum ni se prezintă, ci mai curând de a explica pe cât posibil de ce trebuie să fie așa cum este.”

Unitate, unificare, unicitate sunt termeni cuantici actuali. Iar *câmpul* rămâne o veche noțiune, de la Newton și Faraday. *Câmpul cuantic* (străbătut de Born, Heisenberg, Jordan, Dirac, Wigner, Pauli, Fermi) depășește dualitatea undă-particulă, substituită prin unitatea naturală. După Jordan, Wigner, Heisenberg și Pauli, particulele sunt *cuante* ale câmpurilor. Potrivit lui Weinberg, „locuitorii universului erau concepuți ca fiind câmpuri [...], iar particulele erau reduse la statutul de epifenomene.” Particulele manifestă o realitate presupusă de câmpuri, iar expresia lor rămâne complicată și abstractă.

Vidul cuantic este un vid plin, pur și simplu, nu unul paradoxal, nu un antivid, ambii termeni fiind posibili. Domeniul fizicii cuantice acoperă integral doar virtualul. „Fizica cuantică ne spune că totul este aparență, o iluzie creată de propria noastră scară.” Universul (cuantic) vibrează, nu există vid și inerție. „*Vidul este plin de vibrații*. El conține, potențial, întreaga Realitate.”

S-a înțeles în actualitate construcția acceleratoarelor de particule. Particulele cu masă mică sunt electronul, pozitronul – acesta cu o masă de 1840 de ori mai mică decât a protonului. În limbajul cel mai comun, se poate înțelege că lumea se ține mult prea bine din puțin. „Lumea noastră, lumea naturală, pare a fi zidită într-un fel extrem de economic: protonul, neutronul și electronul sunt suficiente pentru construirea aproape pe de-a-ntregul a universului nostru vizibil.” Lumea, realitatea, se formează de către fiecare și noi toți laolaltă numai prin sens, într-o ordine a acestuia, lingvistic, conceptual și nu retoric, formulat: pe o *sintaxă semantică*.

Teoria deplin articulată, dintr-o întinsă diversitate, a câmpurilor, este *Electrodinamica Cuantică*. Această „infinită varietate” teoretică din cuantică impune, cum înțelege și Weinberg, „un principiu-ghid”, echivalat în română cu termenul zgrunțuros „al renormalizabilității”.

Tot în acest capitol există o parte despre simetrie și interacțiuni. În general, simetrie înseamnă *invarianță* față de anumite transformări. Interacțiunile au rol de calibrare a câmpurilor.

Divizibilitatea materiei, citim mai departe (despre „Quarcurile și cromodinamica cuantică”), este gândită pe trei trasee: 1. perspectiva (dominantă) atomistă (în atom există totul); 2. un constructivism infinit al realității substanțiale; 3. metoda *bootstrap*-ului, în vogă în anii 1960-1970, care fixează o limită de eliminare a realității întemeietoare.

În 1964, Murray Gell-Mann și George Zweig dezvăluie *quarcurile* (termen straniu ales după un pasaj din *Finnegan's Wake* de James Joyce) care constituie hadronii. Hadronul este format dintr-un quarc și dintr-un antiquarc (mezonii), ori din trei quarcuri sau din trei antiquarcuri (barionii și antibarionii). Mai există și partoni, muoni, neutrini, mezoni, gluoni, fotoni. După eșecuri experimentale, s-a constatat că materia are starea plasmatică dată prin quarcuri și gluoni. Există, din 2005, un mare accelerator de hadroni.

Cromodinamica Cuantică, un experiment spectaculos, arată Steven Weinberg, nu aduce lămuriri, între altele, privind exactitatea „gusturilor de quarc”, iregularitatea „maselor de quarc”, enigma opririi naturii la doar trei culori. Iar peste toate, încă în actualitate, din 1978: „Enigma pe care o reprezintă inexistența quarcurilor izolate libere este problema cea mai importantă, pusă actualmente în fața fizicii teoretice”.

Abordând posibilitatea reală a unei unice energii care alimentează un univers variabil, se enunță și *trei tipuri de interacțiuni, tare, slabă, gravitațională*, toate unite într-o teorie. Energia este unitară în pofida diversității ei, constată Abdus Salam, în 1982. Teorii numite, și în această traducere, „*grand-unificate*”, aduc la un loc interacțiunile tare, slabă și electromagnetică. Poate este previzibil că particula și cosmosul există în comuniune inteligibilă. Quarcurile, leptonii, posibil unii mesageri, ar fi alcătuiți din preoni. Sub rezerva că totul rămâne marcat de regimul unor speculații teoretice.

Universul stabil nu-și garantează eternitatea. E nevoie de „milioane de ani” ca să se manifeste dezintegrarea protonului”. Șase leptoni alcătuiesc trei familii: electron – neutrino electronic, muon – neutrino muonic, tauon – neutrino tauonic. Mai există bosonul intermediar, fotonul, apoi misterioasa, unica, *particulă a lui Higgs (higgsonul)*, numit de Leon Lederman *particula lui Dumnezeu*. Suntem într-un spațiu al realității fabulosului, de unde se desprind veritabile „saga cuantice”.

Fizica, știința care apare pe la anul 1500, o dată cu Renașterea, acum se vrea o *teorie a Totului*. În căutare se află, dacă va fi fiind posibil, unitatea tuturor interacțiunilor fizice. Proiectul rămâne de urmărit. Cuantica însăși rămâne de probat. Supergravitația este în așteptare. Rostul și masa particulelor sunt secrete. Teoriile *grand-unificate* seduc doar potențial. Numai gândirea rămâne în avangardă.

Pe Basarab Nicolescu îl interesează, firește, cineva precum Nottale, care impune un spațiu-timp fractal și trece dincolo de teoriile fizice clasică și cuantică, spre a treia cale teoretică, în sensul terțului inclus al lui Lupasco. Mai aproape de idealul unității fizice depline pare *teoria supercorzilor*, prezentată în capitolul 3 al cărții. *Teoria supercorzilor*, scoasă din principiul *bootstrap*-ului, evită diferențierile sau accidentele, reduce cel mai mult diversitatea și posedă ceea ce Murray Gell-Mann numește *autocoerență*. Ea este regăsită de Basarab Nicolescu în nexul terțului inclus.

Șase teorii atractive, cinci ale supercorzilor și supergravitația, tind spre o „teorie a Totului”, notată ca *teoria M* de Witten (cel care a descoperit spectaculos *a unsprezecea dimensiune* a spațiu-timpului), cu referire la *Magie, Mister, Mamă, Matrice* sau *Membrană*. E citat acum și romanul din 1884 al abatelui Edwin Abbott, *Flatland – A Romance of Many Dimensions*, despre turul și returul seducător și tragic din a doua în a treia dimensiune (o temă actualizată la aproape un veac și jumătate și în epicul masiv *Solenoid*, din 2015, al scriitorului Mircea Cărtărescu). Se caută *codul genetic al spațiu-timpului*. Concluzia majoră ar fi aceea că toate teoriile fizicii se circumscriu mecanicii cuantice. Nu mai puțin semnificativ, după Basarab Nicolescu, rămâne statutul fizicii fundamentale, glisând „spre un domeniu de interfață între matematică și metafizică. Poate că suntem pe cale să asistăm la nașterea unei *matematici metafizice*, o dată cu nașterea teoriei *M*, vestitoare, pe termen lung, a unei *metafizici matematice*.” Adevărul nu-și scoate capul fără efortul uman.

A. S. Eddington (1882-1944), încredințat într-o epistemologie previzionară a legității naturii, grație omologiei structurale subiect-obiect, este precursorul ipotezei despre unitatea existentului. Eclectismul acesta al său a fost descalificat din perspectiva științei, care se descoperea condiționată din afara ei.

Bootstrap-ul, central în capitolul 4, a fost la originea teoriei supercorzilor. Termenul *bootstrap* este intraductibil conceptual. În sens propriu, el se referă la „șireturi” și la „a se ridica în aer trăgându-și cizmele”. De aceea, crede B. Nicolescu, expresia cea mai adecvată în traducere

ar fi aceea de *autoconsistență*. *Bootstrap*-ul elimină mișcarea din fizica veche și dezvăluie unitatea existentului prin autofundamentare logică, adică prin deja specificata *autoconsistență*.

Particulele cunoscute, care există în omologie cu totalitatea existentului, potrivit lui Chew, compun „singurul sistem cuantic și relativist”. Chew distinge între *bootstrap*-ul total și cel parțial, doar cel din urmă fiind util științei, cum a fost în anii 1960-1970 *bootstrap*-ul hadronic, dar părăsit ulterior, pentru *bootstrap*-ul topologic, „la dezvoltarea căreia am contribuit noi înșine”, specifică Basarab Nicolescu. Topologia este comună și teoriei supercorzilor. Unitatea deplină a interacțiunilor fizice pare o țintă apropiată.

Imediat *bootstrap*-ului hadronic și ca urmare a lui, există *principiul antropic* (Robert H. Dicke, 1961), stabilind legătura dintre omul ca existență (parțială, secundă) cu conștiință și existența Totului. *Physis*-ul și *ontos*-ul coexistă într-o „vastă (însă limitată, n. n.) *autoconsistență*”. Cât de întâmplătoare sau necesară este existența vie în univers se așteaptă ca tot principiului *bootstrap*-ului să dezvăluie.

Principiului *bootstrap*-ului activează prin logica deductivă, utilă, potrivită, de trei sute de ani încoace. O asemenea metodologie este calificată drept „deviantă”, ceea ce unui poetician și structuralist neolingvistic poate să-i reamintească teoria lingvistico-structuralistă a deviației limbajului literar în general, poetic în special. De altfel, și aici se consemnează seducția de tip estetic și filosofic a aplicării principiului *bootstrap*-ului. Basarab Nicolescu produce două corelații cu filosofia cea mai veche. Constată că Anaxagoras descoperă unitatea parte-întreg, că *homeomerii* aproximează *subconstituenții inobservabili*, contrariile coexistă, materia este unitară, raționalitatea conduce spre finalitate. B. Nicolescu situează *bootstrap*-ul în proximitatea gândirii unor Anaxagoras, Böhme, Peirce, nu și a lui Leibniz ori a filosofiei orientale, dar a lui Lupasco mai curând decât a lui Hegel. Nicolescu nu se îndoiește de faptul că universul poate fi cunoscut printr-un *bootstrap* total, acela parțial fiind potrivit științei.

Capitolul 5 (*Complexitate și realitate – câteva reflecții asupra gândirii sistemice*) este deschis de un moto din Pierre Teilhard de Chardin, care în *Le Phénomène humain*, exprimă complet poziția lui B. Nicolescu în raportul dintre om și lume: „Adevărata Fizică este aceea care va reuși, într-o zi, să integreze Omul total într-o reprezentare coerentă a lumii [...]. Omul, nu ca un centru static al Lumii, cum s-a crezut mult timp, ci ca o axă și un vârf de lance al Evoluției...”. Gândirea științifică sistemică a dislocat gândirea atomistă. Primordială este complexitatea existentului în totalitatea sa, cuprinsă în *sisteme de sisteme* interacționale și unificate, autonome,

libere (aceștia sunt termeni cu conotații proprii de la un autor la altul). Transdisciplinaritatea este tocmai metodologia potrivită „gândiri sistemice unitare”. Sunt evidențiate frumusețea și utilitatea unor epistemologii ca aceea cuantică (St. Lupasco) și complexă (Edgar Morin).

O parte semnificativă pentru B. Nicolescu teoretizează despre existența unor *niveluri de Realitate*. Autorul va face repetat în scrisul său. „*Realitate* (cu majusculă)” are dublu sens, pragmatic și ontologic. Pragmatic, ea „*rezistă* la experiențele, reprezentările, descrierile, imaginile sau formalizările noastre matematice”. Ontologic, ea este Natura care „participă la ființarea lumii”. Iată înrădăcinarea ontologică specifică a realului și realității. „*Realul* înseamnă *ceea ce este*, în timp ce *Realitatea* este legată de *rezistența* în experiența noastră umană.”

Nivelurile de Realitate sunt „un ansamblu de sisteme aflate mereu sub acțiunea unui număr de legi generale.” Le identifică și autonomizează „ruptura” dintre legi și concepte. Există trei niveluri de Realitate naturale (macrofizic, microfizic, ciber-spațiu-timpul), iar cel de-al patrulea, încă presupus, este al supercorzilor, baza întregului existent. Sistemele sunt comunicante informațional. Peste nivelurile de Realitate există „*zona de nonrezistență* la experiențele, reprezentările, descrierile, imaginile sau formalizările noastre matematice”. Aici există *sacralul, iraționalizabilul rațional*, potrivit citatului, aici, Edgar Morin.

Basarab Nicolescu concepe „Structura gödeliană a ansamblului nivelurilor de Realitate, asociată cu logica terțului inclus.” Înțelegerea Realității este una de ansamblu, pe(ste) toate nivelurile sale, o perspectivă transformatoare a întregului existent. Realitatea există așa cum o înțelegem, dependentă de cuvântul care spune adevărul, ar formula Eminescu – este departe de mine aici și acum gândul de a-l reprotocroniza.

Werner Heisenberg, într-un *Manuscris din 1942* (publicat în germană în 1984), în siajul fenomenologului Husserl, trasează *trei regiuni ale realității*, capabile să ne îngăduie accesul la însuși conceptul de realitate, primele două fiind legate de fizică (clasică și cuantică), apoi de biologic și psihic, iar ultima include religia, filosofia, arta.

Posibilitatea unui *bootstrap* cosmic ori de a ști (nu doar prin știință) modul de existență al Totului presupus unic, unitar, încă nu devine pură realitate.

Explicația lui B. Nicolescu stă în viziunea (nu în condiția acesteia?) umană, metafizică, mereu îmbogățită, transformată, în timp, grație cunoașterii științifice. Suntem, prin știința teoretică și matematică, *in media res*. Mereu, demult, în mijlocul lucrurilor. B. Nicolescu identifică în *cosmologia cuantică* o ramură „cu adevărat transdisciplinară”. Dar știm că

transdisciplinaritatea este concepută ca metodologie. Ramura ce ar mai fi, nu o disciplină, măcar până la un punct? Citim că este o „nouă știință”, sincretică, unind cuantica și cosmologia. Confirmată de *teoria big-bang*-ului, care concepe universul de la mic la mare. Supoziția extensiei ar fi că natura a rămas structural aceeași. Prin cosmologia cuantică, știința deblochează întrebări metafizice ca cea despre geneza lumii ca timp și spațiu. O înțelegere a timpului dată de Steven Weinberg pare ilustrativă în acest sens: „cel puțin logic este cu putință să fi existat un început, iar timpul însuși să nu fi avut nici o semnificație înaintea lui; va trebui poate să ne obișnuim cu ideea unui zero absolut al timpului – o clipă în trecut dincolo de care, în principiu, este cu neputință să ne imaginăm o înlănțuire de cauze și efecte”. Dar se referă el la timp, la întregul timp? Nu, doar la cel semnificativ. Însă trebuie redus existentul la semnificare? Un existent exclusiv semiotic? Unele întrebări esențiale rămân. Lumea se va afla încă sub semnul întrebării. Spectaculosul luptă cu necunoscutul. Reținem încrederea lui B. Nicolescu: „Cosmologia cuantică este un domeniu în plină evoluție, în special datorită fizicii supercorzilor. Diferitele abordări sunt continuu modificate sub presiunea necesității autoconsistenței pe plan teoretic și experimental.” Certitudine progresivă, (dis)continuă, marcată evident de cuantică.

Este amintit aici exemplul cu Alan Guth, care în 1981 a explicat geneza universului prin acceptarea teoriei *big-bang*-ului, formulând un scenariu așa-zis al inflației, plecând de la două stări de vid cuantic, adevărat sau fals, de mai mică ori de mai mare energie. Trecerea de la o stare la alta, producând inflație de energie, se va fi făcut prin momentul *big-bang*-ului.

Cosmologia cuantică acceptă *logica logică* a universului astfel (auto)născut și (auto)crescut. Tot o veche viziune organicistă se pare că persistă aici. Universul existent *sui generis* admite, așadar, cum o face Paul Davies, că există un *bootstrap cosmic*: „universul se umple el însuși, exclusiv din interior, grație propriei naturi fizice, de toată energia necesară pentru a crea și însufleți materia, canalizându-și astfel propria origine explozivă. Acesta este *bootstrap*-ul cosmic. Datorăm existența noastră uimitoarei sale puteri”. Iar în această ordine de sine, ce condiție reală deține omul, se-ntreabă și autorul acestei cărți.

El impune, în fapt păstrează, certitudinea unui univers unitar, coerent, cu o realitate și legi ultraprecise. Un univers mirabil, într-un fel surprinzător: un „univers plat, în expansiune accelerată”, alimentat și de o necunoscută *energie neagră*. Într-o asemenea lume, unora li se pare că absurdul fundamentează înțelesul. De pildă, Steven Weinberg scrie: „Cu cât universul ni se pare mai de înțeles, cu atât pare mai absurd.” Basarab Nicolescu pune logica la temelia

cosmologiei și îl citează pe Heinz Pagels cu ipoteza sa „ca viața să poată schimba legile fizice care astăzi par a implica dispariția vieții și a universului”. B. Nicolescu trece eventualitatea în sarcina de viitor a proiectului metodologiei transdisciplinare. Prezentul acesteia este acaparat de condiția „locului omului ca sistem natural”. Omul este semnificativ prin faptul că alege mereu, într-un prezent perpetuu, spre deosebire de natură, care a ales odată pentru totdeauna. Omul, ca parte semnificativă, este îndemnat să ia, așadar, lecții de la siguranța și coerența întregului. Doar omului i se poate pune-n intenție și realizare distrugerea, ceea ce suprarealistul Gellu Naum, ca să iau un exemplu din afara cărții, unul poetic, a numit *dispariția speciei*. Basarab Nicolescu are cu cel amintit o comună gândire în cumpănă: existăm într-o epocă crucială, iar omul are de imitat, prin mijlocirea cunoașterii, înțeleg eu, înțelepciunea inoculată universului.

Raportul central în capitolul 6 este acela dintre realitate și viziune. Rațiunea rămâne limitată, insuficientă, o filozofie cu înțelegere și sfârșit apropiate. „Imaginația, ca și senzația de altfel, este respinsă de toți cartezienii ca stăpâna greșelii.”, atenționează Gilbert Durand, prin acest citat epigrafic, în *L'Imagination symbolique*.

Ieșirea din marile clivaje este calea cea bună: comuniunea experiment-gândire într-o totală perspectivă creatoare. E citat în sprijin Arthur Koestler (*The Act of Creation*), care crede că în actul de creație anecdoticul este îmbinat cu esențialul. Nemulțumitor rămâne Gerald Holton, în *L'Imagination scientifique*. De urmat doi matematicieni francezi inventivi, Henri Poincaré și Jacques Hadamard, utili științei și metafizicii.

Jacques Hadamard invocă îndrăzneala dusă la ultima limită a halucina(n)tului Gerolamo Cardano (1501-1576), promotorul numerelor imaginare, cum avea să le numească peste aproape un secol raționalistul Descartes. Au urmat alții cu noi reprezentări ale numerelor, Robert Argand, prin geometrie, Gauss, prin numerele complexe, real-imaginare (de unde și ideea admisă de Nicolescu, după care imaginarul are un nex real), Hamilton (*quaternionul*, număr cu patru componente), Cayley (*octavele*, numere cu opt componente). Imaginarul mediază realul și adevărul.

Încrezându-se în revelația cognitivă, Henri Poincaré (1854-1912) crede că imaginarul și realul sunt obligate la o completitudine tensionată, necontradictorie, cale de reflecție preluată în logica ternară a lui Lupasco. Poincaré chiar privilegiază inconștientul în raportul cu conștientul, abducția în raport cu deducția.

Jacques Hadamard situează momentul profund al gândirii științifice creatoare, imaginative, în afara limbajului verbal, într-o stare cunoscută deja de suprarealistul André Breton

din 1919, dar cu acces la un alt flux mintal și verbal, între trezie și somn. La matematician e invers, între somn și trezie. Basarab Nicolescu apropie aici și gândirea inventivă „pe lângă” (alături, paralelă, incitată din afară, o pre- sau o trans-reflecție), a lui Souriau. Gérard Cordonnier și Srinivasa Ramanujan cred că simpla odihnă musculară dă și ea o dimensiune profundă sau înaltă gândirii.

Johannes Kepler (1571-1630), animist și vitalist în cunoașterea soarelui și pământului, face știință pe temeiul imaginar al sferei. Elogiul cifrei trei, întru armonia existentului, din partea lui Kepler, îi sugerează lui Basarab Nicolescu intuiția terțului, apropiat de formularea semiologului C. S. Peirce.

Niels Bohr (1885-1962) impune în 1927 *complementaritatea*, unitatea contrariilor, în înțelegerea particulei cuantice ca ceva existent între clasicele corpuscul și undă.

Sintagma operațională este *realitatea imaginarului*. Fie dinspre știință spre artă, fie invers. Există poeți vizionari și în sensul matematicii. Lui Henri Michaux și René Daumal, le-ar fi putut adăuga, și aici, pe românul Ion Barbu. În știință, rezultatul a apărut uneori înaintea explicării lui.

La sfârșitul capitolului despre rostul imaginarului în revelarea realului, Basarab Nicolescu înlocuiește termenul imaginar cu cel de *imaginal*, al lui Henry Corbin, el numind în fapt „imaginarul adevărat, creator, vizionar, esențial, fondator: fără viziune, realul se dizolvă într-o înlanțuire nesfârșită de imagini voalate, deformate, mutilate”.

Cu un moto dintr-o *Evangelhie* necanonică, citată de două ori aici, începe capitolul 7, întrebând *Poate fi știința o religie?*: „Când veți face din doi unu, veți deveni fiii omului, iar când veți spune: Munte, urnește-te, el se va urni.” (*Evangelhia după Toma*, logion 106) Așadar, se ajunge la reducerea la unitate a dualității (acum fără mediere terțiară), pentru a crește în putere, credință, cunoaștere.

Se recunoaște tranșant absurdul ca știința să fie religie. Cu arta, răspunsul afirmativ este mai lesne de admis. Știința nu a fost niciodată religie, nu reușește să fie, dar o poate remodela sau cel puțin așa se năzuiește. Știința a tratat religia fără rabat. A făcut-o, în definitiv, ca să se simtă maltratată. A negat-o, urmărind-o în ultimele ei articulații. Miza disputei sângeroase a fost comună: viața, în toate cele ale ei. Apărată, afectată, chiar eliminată, în numele ei însăși. În aceste vremuri de ofensivă tehnologică, materialistă, s-a repetat că știința riscă din nou să

distrugă, cu pretextul că salvează, chiar și sub ochii deschiși și încă foarte mobili ai religiei ațintiți la realitatea spirituală.

Spiritul civic susținut și de Basarab Nicolescu este grav, alarmat, avertizează asupra unității dintre știință, artă, religie, în logica diversității noncontradictorii, intermediatoare. Pseudo-libertatea atacă rădăcina vieții. Fizica cuantică a revizuit și adevărurile fizicii clasice, s-ar zice că nerealiste, idealiste, primejdioase până la paralizia conștiinței: exclusivitatea în continuitate, cauzalitatea locală, determinismul mecanicist. E și altfel, invers, dar complementaritatea rămâne salvatoare și progresistă cu adevărat.

Salvarea din spectrul sau orizontul de decadență are cale logică: terțul vs. binarul, fără confuzia sau amestecul dintre ele. Iar (tehn)știința și religia, în forme clare și solidare, nesubstituibile, pot fi prevenitoare și eliberatoare, inclusiv de energie bună sau albă (ca să spunem astfel, prin opoziție cu aceea neagră).

Și știința este responsabilă de Ființă, nu doar filosofia, religia, arta. Toate sunt cercetătoare, răspund în parte și împreună, mereu parțial, dar nu strict conjunctural. Ființa umană, îndeosebi, este într-un mod natural activă, în lumina cuanticii unificatoare și mutual reflectantă a micro- și macro-cosmosului.

O obiectivare a subiectului eliberează de erorile și excesele mistico-scientiste. Basarab Nicolescu, în postură de etician transdisciplinar, indexează calea: „Ar trebui inventate noi concepte. S-ar putea astfel vorbi de *obiectivitatea subiectivă* a științei și de *subiectivitatea obiectivă* a Tradiției. Șansa omului contemporan este că poate face să coexiste în el însuși, concomitent, cei doi poli ai unei contradicții fertile.”

Așadar, și politic, el cheamă la o poziție centristă și realistă. Denunță perniciosul paradox al *absolutizării relativului*, generat de scandalul cu „afacerea Sokal”. Primit ușuratic și de savanți influenți, ca Steven Weinberg. El pleacă de la clivajul adâncit între știință și restul, fiziciști și metafiziciști. Poziție neîmpărtășită de el, reflector, ca atare, al nonseparabilității realității. E teza lui Weinberg, a fizicii care dezvăluie realitatea obiectivă și imuabilă. Pledoaria sa ajunge înscrisă de Nicolescu în registrul discursului profetic, întrucât Weinberg face din știință noua religie, dar lipsită de Creator. „Aproape că suntem ispitiți să credem într-o Imaculată Concepție a științei.” Om de cultură, Weinberg conferă științei o autonomie totalitară, incomunicantă: „Descoperirile fizicii vor putea fi corelate cu filosofia și cultura atunci când vom cunoaște originea universului sau legile finale ale naturii”.

Basarab Nicolescu se referă la „afacerea Sokal-Weinberg”, ambii fiind apropiați prin extremismul tratării „statutului adevărului”. Inacceptabile îi apar refuzul dialogului (transdisciplinar, chiar interdisciplinar) și al subiectului care deține rolul interconexiunii. „Un subiect – notează B. Nicolescu – care, în interacțiunea sa cu obiectul, refuză orice formalizare și își păstrează pentru totdeauna partea de mister ireductibil.”

Existăm într-un univers perpetuu autogenerat și autoedificat energetic. Faptul este constatat de Heinz Pagels în *The Cosmic Code*: „Lumea vizibilă nu este nici materie, nici spirit, ci organizarea invizibilă a energiei”. Cuantica, explorând invizibilul, evidențiază mai pregnant realitatea, deopotrivă în materialitatea și spiritualitatea ei. Gândirea poate aluneca ușor ca săpunul în apă. Basarab Nicolescu observă, fără legătură cu tehnostiința: „Viziunea cuantică și sistemică asupra lumii este, într-un anumit sens, mai materialistă decât materialismul și mai religioasă decât religia.”

S-a produs și întrebarea dacă trăim ca să vedem sfârșitul științei. La șirul actual de apocalipse laice parțiale (Dumnezeu, om, natură, istorie) s-a atașat și *The End of Science* a jurnalistului, ca atare al oarecum *out-sider*-ului, John Horgan, care a pus pe jar chiar și pe unii premianți cu Nobel pentru știință. Lucrul bun, potrivit lui Basarab Nicolescu, ajunge scoaterea savanților științei din „autism” disciplinar. Ei uită într-un mod îndărătnic adevărul elementar, reamintit de Horgan, că știința n-a atins adevărul gol-goluț. Măcar pentru atât, cum dorește și metodologul transdisciplinarității, se cuvine să se deschidă la un dialog mutual, așezat pe judecăți și nu pe prejudecăți. Limita în toate, știință, creație, viață (inclusiv umană ori universală, aici cu titlu ipotetic) rămâne, după Horgan, indeniabilă.

Jurnalistul din Horgan se trădează atunci când Witten, „cel mai strălucit dintre toți fizicienii actuali”, cum îl califică B. Nicolescu, este considerat susținător al unui discurs științific apropiat de cel filosofic sau de critică literară.

Conștiința și divinitatea sunt, abuziv, crede Nicolescu, excluse din știință de Murray Gell-Mann, respectiv Steven Weinberg. Nicolescu rămâne de partea lui Ilya Prigogine, fizician umanist, și Freeman Dyson, încrezător, acesta, în faptul că „Sfârșitul fizicii ar putea fi începutul a altceva”.

Istoria a probat că, dintre rațional și irațional, ambele sunt conjuncturale și mutaționale, anume dinspre irațional spre rațional. Nici în sine, iraționalul, de altfel pluriform (trei tipuri sunt reluate din Gilles Gaston Granger: obstacol, recurs, renunțare), nu exclude întotdeauna

raționalul. Max Planck, părintele fizicii cuantice, nu slujește iraționalul, dar se servește de el, ca dinamizator intern al științei. Curios apare acum, dar în 1985 marxismul așa-zis critic era-n vogă, faptul că Basarab Nicolescu recurge direct la „viziunea materialist-dialectică a lumii (care) ne spune că tot ce este necunoscut în lume va fi într-o zi dezvăluit, cunoscut”. El substituie iraționalul cu irealul. O gândire deschisă, rațională, impusă și expusă, dar nu supusă, este de înțeles pentru Basarab Nicolescu prin Edgar Morin (*Science avec conscience*), de la care citește: „A gândi nu înseamnă a sluji ordinea sau dezordinea; înseamnă a ne servi de ordine sau de dezordine. A gândi nu înseamnă a te deturna de la iraționalizabil și inconceptibil. Înseamnă a lucra în pofida/ contra/ cu iraționalizabilul și inconceptibilul”.

Precum Realitatea, omul însuși, ireductibil, interogativ prin natură, aflat în ea, deține o structură „ternară”. Nu se mai cade a se sărăci, omul și realitatea, prin scindări factice: materie-spirit, rațional-irațional ș. a. m. d. Din nou, transdisciplinarul Basarab Nicolescu apelează, cu precauție, la limbaj, la înnoirea conceptuală, aptă ca să exprime unitatea și complexitatea existentului deplin, el fiind primul avertizat că raționalitatea proiectată va cunoaște o geneză complicată.

Motoul capitolului 8 (*Fizica actuală și Tradiția occidentală*): „Cel care nu vede cămila pe vârful minaretului, cum ar putea să vadă un fir de păr în gura cămilei ?” (Rumi, *Cartea Lăuntrului*), predică faptul că vizibilul mic nu trece înaintea celui mare, macrouniversul face evident microuniversul.

Fizica este acum și mai tulburată, dincolo de amestecul cu statutul ei cel vechi, dincolo de intruziunea forțată, dar și fortuită, a tradiției orientale, dacă ne e permis a spune așa, radicale. Aici, Basarab Nicolescu dezvăluie și o adiacență poetică nepermisă. De aici, el ajunge la vina capitalismului pentru care doar tot ce vine la piață are viață, nu numai materia, dar și spiritul, cunoașterea de orice fel. Îndemnul său este: ușor cu tradiția de orice parte, de la est la vest, când ea se măsoară, iar faptul chiar este posibil, cu știința. Basarab Nicolescu este în context de acord cu Fritjof Capra, dar nu și al răstălmăcitorilor săi. Conexiunea acceptată de el rămâne numai între știință și tradiția vestică. „Demersul nostru este întemeiat pe recunoașterea unei legături între știința contemporană, produsă de Occident, și Tradiția occidentală.”

El admite *tradiția* cu sensul original de la verbul latin *tradere*, „a remite”, „a transmite” (acesta are în față și prefixul *trans*, care particularizează transdisciplinaritatea). Tradiția este, se

știe, păstrătoare, pe când știința, în alt timp orientată, este înnoitoare. Dar transdisciplinaritatea, în logica adoptată, ternară, nu le opune, însă le conjugă. Privită în ea însăși, tradiția trece, se transmite, prezentului, este o formă, temporal spus, de trecut prezent, deopotrivă umanist și metafizic. O vechime care nu se învechește, mai degrabă și ea se înnoiește, rezistă, fundamentează înnoirile substanțiale. Autorii cu care Basarab Nicolescu recunoaște că are comerț de idei, metodă, rezultate, sunt René Guénon, Mircea Eliade, Henry Corbin, Antoine Faivre. Eclectism asumat, măcar declarativ, teoretic.

Știința și tradiția sunt conexate metodic și metodologic, pentru apropierea realității depline. Cunoașterea logico-matematică ar pierde dacă n-ar recunoaște și cunoașterea empirico-revelatoare. Subiectul este și parte a obiectului. Cercetarea științifică are să-și asume omul integral, nu doar gânditorul abstract. E de luat în seamă nu doar ceea ce comunică repetat știința, dar și ceea ce sugerează tradiția. Știința și tradiția dispar dacă tind, ignorând în mod absurd diferențele de limbaj, să devină substituibile, dar stagnează dacă nu devin solidare, descoperind un cod comun.

Raționalitatea existentului este o punte dintre știință și Tradiție (cu majusculă). O mirarea a lui Einstein îi apare lui Nicolescu pilduitoare: „Lucrul cel mai de neînțeles din lume este că lumea poate fi înțeleasă”. B. Nicolescu punctează această deschidere metodologică: „Einstein descrie astfel instinctiv ceea ce s-ar putea numi *deschiderea ochiului inimii*, pentru depășirea limitelor rațiunii raționalizatoare.” Cum, necum, lumea este rațională, în totalitatea ei complexă. De aceea există „o punte posibilă între știință și Tradiție: raționalitatea lumii”. Uimitor e cum teoria se verifică experimental. În dualitatea om-univers, în primul termen există încă unul, al treilea, de profundă relaționare. Existența pare un dans în doi, dar pașii dansului repetat sunt în fapt trei.

Tradiția metafizică occidentală este riguroasă la Jakob Böhme, care se aplică la ceea ce a numit, în chip de experiment-experiență „descrierea ființei lui Dumnezeu”. Ceea ce Basarab Nicolescu identifică drept „demers tipic occidental”, descrierii adăugându-i-se analiza și explicația. Și Sfântul Ioan al Crucii instrumentalizează logica de proximitate științifică și realistă.

Se impun calculul, socoteala, proporția, raportul, adică ceea ce derivă din termenul latin *ratio*. „Încrederea în raționalitatea structurală a lumii este legătura subtilă care unește gândirea tradițională și gândirea științifică.”

O parte a capitolului 9 (*Mișcare și discontinuitate: veșnica geneză a Realității*), reafirmă o nouă înțelegere a existentului, fundată pe conceptul *nivelurilor de Realitate*. Traversăm din nou situarea dimensiunii cuantice în universul imaginar de felul aceluia al unei *Văi a Uimirii*, prezentă – cum am arătat anterior – între altele șapte, într-un text medieval oriental, creat de Attar, *Sfatul Păsărilor*, „unde contradicția și indeterminatul îl pândesc pe călător la tot pasul”.

O apropiere (întâi a fizicienilor contemporani, apoi și a altora dintre cei interesați de cunoașterea sporită a universului), urmată de o depășire a teoriei, acum experimentate, a cuanticii, este ilustrată prin Einstein, care îi scria lui Born: „Teoria [cuantică] ne-a adus multe lucruri, dar ea abia dacă ne apropie de secretul lui Dumnezeu...”. Mod de a spune că știința nu este nici atotputernică, nici suficientă, iar o autonomie a științei nu capătă justificare. Metafizica o complinește. Aici, este reluat Jakob Böhme, căruia B. Nicolescu i-a dedicat cercetarea dintr-un volum. Și acum, pastorul gânditor este urmărit și urmat în postura emblematică de „precursor al ideii de discontinuitate și de mișcare”. Citează din acesta pasaje care îndeamnă la contemplarea treimii dumnezeiești sfinte, imuabile, atotputernice și atotcreatoare. Persoana trinitară este pentru Jakob Böhme „spirit triplu, în care fiecare este cauza celuilalt în generare”. O *trialectică* originară comună și totalizantă emană ființă, viață, existență și cu perfectă rigoare activează prin „șapte calități...”, diferite și totodată unite, manifeste prin același principiu al cauzalității generatoare. Toate aceste calități se întrepătrund. Și Jakob Böhme dezvăluie o discontinuitate între două grupuri de calități, primele trei, care-l ascund pe Dumnezeu, și restul de patru, care îl revelează. Trinitatea și toate calitățile activate comunică prin contemplare (în greacă, reamintesc, teoria are acest înțeles), prin ceea ce Jakob Böhme numește *Sophia*, înțelepciunea divină.

Böhme dezvăluie realitatea ca unitate a contradictoriilor, evidențiază B. Nicolescu și acum. „Universul lui Jakob Böhme este un univers de sisteme *deschise*, în interconexiune și în interacțiune, un univers al neseparabilității.” Prezența celor *trei materii*, gândite de St. Lupasco, existase incipient la autorul lucrărilor fondatoare *L'Aurore naissante* și *Mysterium Magnum*, încrezător într-o „triplă ființă sau trei lumi una în alta”. Existența ca „veșnică geneză” la Böhme este o observație a lui N. Berdiaev. Ea înseamnă continuarea ilimitată ca etern început.

B. Nicolescu pune-n legătură gândirea științifică și gândirea simbolică, simbolurile și ceea ce Holton a numit *thêmata*. De la Gilbert Durand preia Basarab Nicolescu înțelegerea simbolului: „o reprezentare ce face să apară un sens secret, el este epifania unui mister”, pentru a face corelația cu logica terțului inclus. Și tot după Durand, faptul că „*homo sapiens* nu este în

definitiv decât un *animal symbolicum*”. De la Holton, cum am menționat, adoptă *thêmata*, care sunt rare și misterioase, chiar și pentru enunțator, ipoteze științifice contradictorii asupra existentului, de tipul „evoluție/ involuție, continuu/ discontinuu, simplitate/ complexitate, invarianță/ variație, holism/ reduționism, unitate/ structură ierarhică, constanță/ schimbare etc.”. Nu simboluri, ca Holton, Nicolescu le admite doar identitatea de aspecte ale unui simbol.

De gândirea simbolică, el leagă structura multinivelată a Realității (termen scris cu majusculă). O nivelare ordonată, coerentă, cognoscibilă și nu cu totul ascunsă sau disolută.

Bootstrap-ul, lege dinamică, preexistă în chiar recunoașterea lui Chew, constată B. Nicolescu, descoperind la Böhme, în *Mysterium pansophicum*, notația că „totul împreună nu este decât o singură ființă...”, și în *L'Aurore naissante* („Soarele este născut și produs de toate stelele.”), sugestia principiului *bootstrap*-ului cosmic. B. Nicolescu este încredințat că o unitate a opuselor va fi posibilă prin *teoria supercorzilor* și *bootstrap*-ul *dimensiunilor*, depărtându-ne de gândirea care polarizează realitatea prin „continuitate/ discontinuitate, separabilitate/ neseparabilitate, identitate/ nonidentitate, omogenizare/ eterogenizare, actualizare/ potențializare”.

Știința și Tradiția, nesubstituibile, sunt părțile unui întreg unitar, organic, sistemic, ele fac lumea realmente locuibilă pentru om.

Datele capitolului 9 (*De la terțul inclus la ontologie*) există și în volumul *Ce este realitatea?* Motoul: „Cine stăpânește contradicția [...] stăpânește lumea”, este din St. Lupasco, volumul *Les Trois matières*. Faptul se petrece prin cunoaștere, gândire, limbaj, instrumente în mod regretabil ignorate, deși existente în natura umană. Reorientarea cunoașterii moderne este balizată de fizica cuantică. Numele frecventabile în domeniu, marcate aici, sunt Planck, Einstein, Bohr, Heisenberg, Pauli, Schrödinger, Fermi, Dirac, Born, de Broglie. O reorientare pornind de la știință, așadar, cu omul subiect și obiect deopotrivă incluse în cunoaștere. Se amintește și aici tratamentul în chip de maltratare din partea lui Ioan Petru Culianu, de pe poziția religiei (religiilor) aplicat științei, primită doar ca o „rudă săracă” ori „muscă apteră”. Se impune o anumită familiarizare cu un „formalism matematic complex”, inhibant pentru metafizică.

Trei nume de formații diferite au înlesnit apropierea între cuantică și filozofie: fizicianul Niels Bohr, inginerul Alfred Korzybski, logicianul „epistemolog de formație științifică” St. Lupasco. Căile sunt personale. B. Nicolescu, întâlnindu-le, le și disociază: „Principiul complementarității (al lui Bohr, n. n.) reprezintă o bază prea restrânsă, iar abordarea lui

Korzybski, în pofida importantelor contribuții la înțelegerea structurilor limbajului, rămâneau prea vagi și nepredictive. Lupasco este singurul care a reușit să identifice o lege a invarianței, permițând, în principiu, unificarea diferitelor domenii ale cunoașterii.” Deși gânditorul de origine română a atras interesul unor personalități de formații variate, el „rămâne un filosof subapreciat”. De urmărit și mai ales de urmat pe viitor.

Realitatea naturală și umană rămân marotele gândirii sale. Înțelegerea realității, susține Lupasco, traversează obligatoriu descoperirile științifice. *Du devenir logique et de l'affectivité* (1935) include *principiul dualismului antagonist*. În contradicție, știința stă ca peștele în apă. *Experiența microfizică și gândirea umană* (1940) integrează înțelegerea cuantică a existentului. Gânditorul este uluit de ideea cuantificării revelată minții lui Planck și ca atare notează: „Cuantificarea, care este, după opinia noastră, tocmai introducerea irezistibilă – și inconștientă – a contradicției în sânul faptelor microfizice [...], trebuie oare să fie extinsă, *astfel înțeleasă*, la toate faptele ?” În acest sens fiind orientat științific, el adoptă cu temeritate singulară, ca fiind operațional epistemologic, principiul logic terțului inclus. Filosofia sa face un tur memorabil și benefic al științei și întregii cunoașteri tradiționale și contemporane. Lupasco postulează unitatea energiei din întreg existentul.

Triada logică, ireductibilă la cuantică, a lui Lupasco, atestă ipoteza ternară a lui C. S. Peirce. Lupasco se postează complementar și în același timp personal față de fizicianul N. Bohr. „Paradoxal, nu Bohr, ci Lupasco a dezvăluit consecințele logice ale principiului complementarității, arătând că e vorba despre un principiu al contradicției, organizator și structurant al unei noi viziuni asupra Realității.” El reflectează îndeosebi asupra conceptului de *energie*, prin care se manifestă în realitate mișcarea. Conceptul lui intens disputat de potențializare „reprezintă o translație directă a situației cuantice”, „un fel de memorizare a ceea ce nu s-a manifestat încă”, dar nu se aplică exclusiv în fizică.

B. Nicolescu circumscrie Realitatea drept „o perpetuă oscilare între actualizare și potențializare”, cea dintâi niciodată definitiv stabilită. Oscilația, circularitatea, îi sugerează lui Lupasco structura ternară a Realității. Contradicția, după el, elimină posibilitatea stingerii universului „în lumină”, dacă aceasta ar ajunge absolută. Există o perpetuă pendulare sau circularitate a existentului între *eterogenizare și omogenizare*. Fiecare dintre acestea reprezintă câte un sens dialectic. Lor li se adaugă *dialectica cuantică*. Gândirea filosofică a lui Lupasco este

pusă chiar de el sub noțiunea de *tridialectică*. O logică în trei forme operaționale, tridialectica, precizează exegetul său, „avându-și sursa în fizica cuantică, reprezintă totuși o grilă generală de lectură a unor fenomene de o mare diversitate”. Ca atare, nu se limitează la știință, cu atât mai puțin la una dintre ele. Lupasco produce „un concept mai fin de materie”. Certificând ceea ce numește *sistemogeneză*, el crede că toate sistemele sunt alcătuite pe trei etaje, macrofizic, biologic și cuantic (acesta fiind microfizic sau psihic). Logica aceasta a *nonseparabilității* revelă unitatea existentului în tripla sa structurarea prin *antagonismul energetic*.

Intuiția filosofului Lupasco a fost spectaculos concretizată prin experimentul antiparticulelor și revelării unor concepte adecvate ca cele de antiunivers și antimaterie. Particulele și antiparticulele stabilesc o „*relație de antagonism energetic între masă și energie*”, specifică Basarab Nicolescu.

El îl găsește cu deosebire personal pe Lupasco în gândirea spațiului și timpului, ca efect al *logicii antagonismului contradictoriu*. Timpul, efect al mișcării, este pură expresie a schimbării rezultate din telescopajul dintre esență și devenire. Iar spațiul derivă și el din circularitatea mișcării formulată logic. Timp și spațiu se opun și se conțin deopotrivă: „va exista întotdeauna spațiu în timp și timp în spațiu”. Basarab Nicolescu constată că această înțelegere a spațiu-timpului și-a găsit larg teren aplicativ în artă, îndeosebi în muzică și literatură.

Pentru Lupasco nu există sistem singular, dar plural, „Orice sistem se dovedește a fi un sistem de sisteme”. Ipoteza constituenților ultimi ai materiei este infirmată. Se impune un existențialism cuantic (sau trăirism, cu termenul, la origine peiorativ, românesc, interbelic) al contradictoriului. Gândirea și existentul au comună contradicția. Basarab Nicolescu citează și aici o propoziție revelatoare a lui Edgar Morin desprinsă dintr-un dialog al lor despre Lupasco: „Raționalizatorii au nevoie de dușmanul irațional.” Existentul, omul însuși ca parte a lui, păstrează alcătuirea ternară, dar nu triadică, în sensul lui Hegel.

Basarab Nicolescu notează că „Nu este de mirare că un poet ca Beniamin Fundoianu a putut să înțeleagă opera lui Lupașcu mai bine decât anumiți oameni de știință și filosofi.” Cu o nuanță: filosof, nu doar poet, este și Fundoianu, de fapt Fondane, cu numele său francez.

Contradictoriul nu este contrariul, cu sensul lui Hegel sau Marx, aflat la baza lumilor închise, totalitare. Democrația cunoaște eroarea momentului de actualizare absolută, de eterogenizare. Cele două sisteme se singularizează și se izolează. De aici așteptarea ca transdisciplinaritatea să inițieze și să lărgască o cale proprie, derobată de la ideea formulată prin

Lupasco de *potențializare progresivă*, implementând o posibilă „societate de tip nou, tridialectic”.

În seama gândirii generalizate a terțului inclus se pune visul ca viață al unei *libertăți* satisfăcătoare, al unei etici de asemenea, întrevăzută de Jean-François Malherbe din relația terțului inclus și a jocurile de limbaj din filosofia lui L. Wittgenstein.

O mai adecvată filozofie actualizată a vieții dezvoltă gândirea unui triplu terț inclus: 1. *logic* (Lupasco), 2. *ontologic* (Nicolescu, prin conceptul nivelurilor de Realitate), 3. *terțul secret inclus* (definit de poetul și filosoful Michel Camus). Încheierea repetată a acestui capitol existent și în volumul *Ce este realitatea?*: „Fără acest terț, totul este cenușă.”

Capitolul 10, și acesta prezent în *Ce este realitatea?* sau reluat și cu alte ocazii, expuneri, dialoguri, alături *Limbaj și realitate*. Motoul este desprins din Charles S. Peirce (*Writings on semiotics*): „Al treilea este ceea ce aruncă o punte peste prăpastia dintre primul și ultimul absolute și le pune în relație.” Terțul leagă (releagă), relativizează, învie părțile stagnante.

Basarab Nicolescu reflectează asupra neajunsurilor limbajului așa-zis natural, ca instrument al comunicării omului, întrucât semnele nu acoperă și nu pot exprima întreg existentul, iar cei care le folosesc o fac într-un mod personal. Și cum limbajul are conținut existențial, prin diferențele concretizate și manifeste, comunicarea include și incomunicarea. Basarab Nicolescu constată o tendință generală spre obiectivarea subiectivității: „Se poate spune că există atâtea limbi, atâtea realități câți oameni există.”

Transdisciplinaritatea, dorindu-se și trans-utopică, tinde spre idealul aplicării unui limbaj exact, promotor și asigurator al unei înțelegeri precise.

Nici limbajul științific, nici chiar cel matematic, nu a eliminat neajunsul inexactității. Faptul că este concentrat în raport cu cel natural, nu-i conferă limbajului științific un statut aparte, ci doar unul de altă parte. Limbajul științific din fizica, biologia și alte științe de acum, doar sincretizează „limbajul matematic și limbajul natural”. Termenii care își arogă statut științific sunt translați din limbajul natural, rămași încă amfibologici. Limbajul pune grele obstacole cunoașterii. Știința face succes adesea dacă este accesibilă unei comunicări larg socializate. Expresia realității se cade reflectată aida realității însăși.

Charles Sanders Peirce (1839-1914), ctitorul semioticii, este evocat și invocat de Basarab Nicolescu, în chip de „marele filosof, logician și matematician”, ca sprijin de mediere între limbaj și Realitate. Pentru Peirce, în expresie proprie, „realitatea este independentă, nu aparține

neapărat de gândire în general, ci de ceea ce voi sau eu sau un număr limitat de oameni pot gândi despre ea”.

Realitatea conține și gândirea care deține predispoziția orientării în expresia lecturii și a nexului ei, comprehensiunea.

Basarab Nicolescu este fascinat de dezvăluirea alcătuirii în trei dimensiuni a Realității gândite. Din 1867, Peirce vede idei în trei „clase”: „Primeitate, Secunditate și Terțeitate”. Nu sunt stricte idei, enunțuri semnificante, dar existențe deopotrivă: „trei moduri de a fi”; de a se mișca și deveni: „trei Universuri de Experiență”, care coexistă („conspiră”). Unul este de „idei pure”, altul este „al actualității brute a lucrurilor și a faptelor”, iar ultimul apare marcat de „puterea activă de a stabili conexiuni între diferitele obiecte și, în special, între obiectele existente în diferite Universuri”. Am transcris în alt loc ce înțelege Peirce prin Primeitate, Secunditate, Terțeitate. Portrivit înțelegerii lui Basarab Nicolescu, Primeitatea este „sursa dinamică a evoluției și, în același timp, un element de *indeterminare* în formularea legilor”, Secunditatea „revelează aparența sau existența în spațiu-timp prin opoziție cu altul, existență din care rațiunea pare să lipsească”, iar Terțeitatea imprimă „logica triadică”, nonhegeliană.

Peirce separă realul ca purtător de adevăr (marcă a celor trei categorii) de existentul purtător de aparență (marcă exclusivă a secundarității, în constatarea, preluată aici, a lui Gérard Deledalle).

Doar experiența este paideică într-o măsură proprie, crede Peirce, care desfide posibilitatea unor legi precise, absolute. Cunoașterea științifică se distinge îndeosebi prin autorevizuirea ilimitată, cum de altfel s-a înțeles că este și semioza. Un drum, dintr-o aparență imuabilitate în alta, trimite direct la mișcarea cuantică, manifestată ca mutare succesivă.

Și Lupasco, citat acum, constată că „o frază este un adevărat sistem de cuante”. Ceea ce îl determină pe B. Nicolescu, după Peirce și Lupasco, în siaj semiologico-cuantic, să formuleze cu certitudine: „*Cuvântul este locul de întâlnire între continuu și discontinuu, între viu și gânditor, actualizare și potențializare, omogenitate și eterogenitate*. Limbajul este un adevărat fenomen cuantic.”

Structura semiologică (semiotică) ternară a lui Peirce (*representamen – obiect – interpretant*) este indexată de Nicolescu drept „mai bogată și mai riguroasă decât teoria

semiologică diadică a lui Saussure” (semnificant-semnificat), și ea se impune ca interfață între „între om și Realitate, matricea Realității, viața gândirii în înaintarea sa către semnificație”.

Terțul trans-dualist ordonează și ameliorează lumea în toate aspectele sale, în principal sub raportul comprehensiunii și limpezirii cognitive.

C. S. Peirce identifică omul cu semnul (cuvântul), la dimensiunea supremă a expresiei și existenței de marcă ternară. Basarab Nicolescu explică elaborarea onto-retorică (îmi permit să o numesc așa) în această logică triadică: „În procesul evoluției, spontaneitatea, indeterminatul Primeității fac posibilă cunoașterea Terțeității, mediatorul fiind lumea faptelor, lumea Secundității.”

Gândirea și expresia unui (și într-un) alt limbaj, matematic, simbolic, sunt contemplate într-o perspectivă unificatoare și intra- ori inter-dinamică. Limbajul pretins natural este subminat de inexactitate, ambiguitate, artificialitate involuntară, pe când limbajul luat din ignoranță drept fabricat se scutură de aceste defecte. Iar faptul poate se petrece și în limbajul literar, artistic. Peirce nu recurge decât la simboluri care conțin și numesc realitatea vie. Se știe că sinonimia eronată a limbii a generat adeseori catastrofe. Un pasaj mai lung aduce o memorabilă pledoarie, chiar dacă nu singulară, dar corală, în orice caz deschisă, cu țintă sigură, a lui B. Nicolescu: „Sănătatea unei colectivități anume cere precizia limbajului. Dreptul la exactitatea limbajului este un drept la libertate. Cu un limbaj inexact, voit obscur și vag, se pot construi teorii frumoase și atrage mulțimi, dar rezultatul este întotdeauna același: iluzia și distrugerea. *Dictatura prin limbaj* este una dintre cele mai vătămătoare forme ale disprețului omului față de om.

Limbajul matematic modern ne permite să abordăm inefabila precizie a realității. În același timp, el nu este decât un *model* al unui viitor limbaj universal, căci nu include, pentru moment, anumite aspecte esențiale ale gândirii mitice sau ale gândirii simbolice tradiționale, care sunt ele însele modele ale unui posibil limbaj universal.

Limbajul Tradiției este cel al Primeității, iar limbajul Științei este cel al Secundității. Limbajul Terțeității rămâne să fie găsit. O figură emblematică se conturează din ce în ce mai mult – aceea a *nomadului poliglot*, după frumoasa expresie introdusă de Jean-François Malherbe.”

O epistemologie umanistă, dinspre identitatea reală a omului, caută să impună B. Nicolescu, prin confinitate. Capitolul ultim, 11, *Cunoaștere in vitro și in vivo: disciplinaritate și transdisciplinaritate*, epigrafiază din Niels Bohr, *The Unity of Human Knowledge*: „Orice

experiență – fie că ține de știință, de filosofie sau de artă – care poate fi de vreun ajutor speciei umane trebuie să se poată comunica prin mijloacele de expresie specifice omului, și tocmai din această perspectivă vom aborda problema unității cunoașterii.”

Bohr deschide în mod semnificativ era căutării unei epistemologii fără clivaje. Nu rămâne, în adoptarea principiului complementarității, la fizica cuantică, urmărind și urmând o adaptare și o augmentare a acestui principiu. Extinde cauzalitatea într-un mod teleologic și cuantica pe domeniul politic sau sociologic. Bohr este primul excelent gânditor unificator al cunoașterii. B. Nicolescu descoperă la el transdisciplinaritatea fără conceptul care avea să vină două decenii mai târziu. Un concept copt, gata de cules și repus pe rod. Ieșirea din îngustarea specialităților științifice autonomizate a ajuns un nivel de saturație sterilă și perdantă. Puterea Totului nu mai poate fi ignorată sau uitată. Pretextul limitării și diletantismului devine șubred. S-a întârziat mult actualizarea metodologică, de bună utilitate a ceea ce se cunoaște în istoria umană completă. Paseismul nu-i mai potrivit decât prezenteismul, și ele se cer unite într-o actualitate dinamică, circulară, triadică.

Ideologia actuală a globalismului sau globalizării (mondialismului, mondializării) nu este nici ea, ca oricare altă ideologie, lipsită de primejdii. Ca de pildă unificarea, pseudo-unificarea, prin stricta omogenizare, ignorând eterogeneizarea și relația ternară între cele două stări sau existențe. O unificare artificială, dictată, negativ transformatoare, mutilantă sau chiar criminală, sub raport mentalitar, spiritual, religios, filosofic, artistic, cultural, dar și material, economic, evident. B. Nicolescu denunță în mondializare „o sursă potențială a unei noi decadente”. Dar există alternativă la ea? Mai ușor este răspunsul de prevenire a decadenței.

Transdisciplinaritatea oferă un răspuns articulat. Ea vine după pluridisciplinaritatea care izolează teleologic disciplinele, ca și *interdisciplinaritatea*, care face doar un schimb de metode. *Transdisciplinaritatea* permite unificarea cuprinzătoare. Prefixul *trans* nu se reduce la *dincolo*, el semnifică „în același timp *între* discipline, *înăuntrul* diferitelor discipline și *dincolo* de orice disciplină”. Un abuz asupra dicționarului, poate, dar în scop conceptualist. Iar dincolo de concept, apare operația concretă de descoperire vie, înțelegere și trăire, a totalității și unității cunoașterii.

Transdisciplinaritatea depășește și completează disciplinaritatea, iese dintr-un nivel de realitate și accede la „*dinamica generată de acțiunea mai multor niveluri de Realitate în același timp*”. Într-un mod conceptual, experimental, nou, ea integrează pluridisciplinaritatea și interdis-

ciplinaritatea. După cunoașterea *in vitro*, declanșează cunoașterea *in vivo*, cu adevărat reală. Permite terțului să recunoască pe deplin dublul.

MATEI CĂLINESCU, UN JURNAL ALTFEL / A DIFFERENT DIARY

Simona Antofi

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

Abstract: With Matei Calinescu's atypical journal, the diarist pattern displays special strategies of re-writing / re-reading the ego's adventures and its spiritual/emotional disjuncture with the Other, re-defining personal history according to the 'ages' and specific emotional ego-graphy, as a direct effect of the exilic profile which generates major dislocations related to self-perception and self-positioning. Traveling to America, with his family, the Romanian critic and literary theoretician faces different levels of his identity reconfiguration generated by the self-adjustment need, as well as by the inner drive of being forced to cope with the new, quasi-unknown socio-cultural context.

Keywords - diarist writing, scriptural identity, emotional writing, exile.

Reticent de la bun început cu formula – sau formulele – consacrate ale scriiturii diaristice, jurnalul lui Matei Călinescu (1973 - 1981) se declară, prin titlu, *un fel de jurnal*, adică, prin prisma diaristului care este și teoretician, și critic literar, și universitar, doar una dintre formele cu puțință ale acestui gen foarte activ pe piața literară actuală. Cu atât mai mult cu cât se coroborează cu statutul de intelectual român exilat în Statele Unite ale Americii, al autorului. De altfel, în *Prefața* volumului apărut în 2005, la Polirom, Matei Călinescu trasează limpede două dintre temele previzibile ale jurnalului său: *profilul unui intelectual român în exil* și imaginea din exterior, și de la mare distanță, a României sub dictatură.

Strict cronologic, în ordinea faptelor, jurnalul se organizează pe trei etape relativ distincte: perioada de neliniște și de disconfort spiritual și financiar, etapa de stabilitate, datorată obținerii bursei Guggenheim și unui post de profesor universitar *cu perspectivă detenure*, și etapa în care, cererea de azil politic fiindu-i acceptată, dobândește cetățenia americană.

Dincolo de toate acestea, se succed întâmplări nefericite – moartea tatălui și neputința fiului de a participa la funeralii, crize sufletești, dileme identitare dureroase, ca imposibilitatea de a mai comunica cu cei din cealaltă lume, România, de teama represaliilor, precum și pervertirea, deturnarea limbajului - și a limbii române – devenit instrument dialogic inutil. Pe acest fond tensionat se elaborează acest fel aparte de jurnal, o scriitură care, în secvențele ei declarat metatextuale, problematizante, pare a se situa în categoria negativă a anti-jurnalului. Parcă voit, reflecțiile asupra specificității scriiturii diaristice debutează prin negarea – deocamdată la nivel teoretic, a pseudo-legilor enunțate de Eugen Simion, în *Ficțiunea jurnalului intim*¹: „24 mai 1974. Nu știu prea bine de ce, dar simt nevoia să încep acest caiet cu foi galbene. Un fel de jurnal? Poate. Dar nu ca vechile jurnale rămase la București (ce se va întâmpla cu ele?). Și nici ca începutul de jurnal de acum un an. Nu vreau nici să mă auto-scrutez, nici să-mi pun la încercare puterea de a fi sincer (de ce? pentru cine?), nici să «salvez» anumite evenimente ori impresii de uitarea inevitabilă, nici să notez idei pentru o dezvoltare ulterioară, nici să adun material pentru opere viitoare.”² Și stau sub semnul dialogului explicit cu modelul proustian din *A la recherche du temps perdu*. Conturat nu atât la nivelul romanescului – deși tentația nu lipsește, căci, la un moment dat, diaristul afirmă că ar vrea să scrie un roman despre România comunistă – dialogul nutrește permanent scriitura și universul de discurs pe care aceasta îl creează, pe trei coordonate greu disociabile: poetica – și *poietica* – jurnalului, precum și o hermeneutică *sui generis* care-l așează în proximitatea eseului confesiv cu miză scriptural-identitară.

Jurnalul ca necesitate psihologică – modalitatea de preservare a identității sfârșimate, sfâșiate între sentimentul tragic și inevitabil al exilului, pe de o parte – „Desprinderea de țară, procesul ruperii de vechea mea identitate, de origini și de trecut, au constituit o experiență infinit mai tulburătoare și mai dureroasă, plină de dileme și anxietăți de a căror influență corozivă sunt departe de a fi scăpat. De fapt, această influență crește odată cu conștiința din ce în ce mai clară și tăioasă că întoarcerea a devenit cu adevărat imposibilă. Trecutul doare, viitorul aproape că nu mai contează.”³ – și relația contradictorie cu alteritatea radicală – intelectualii americani, mulți dintre ei cu opțiuni politice de stânga, se construiește cu și din reflecții asupra logicii și a

¹ Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I – III, Ed. Univers Enciclopedic, 2005.

² Matei Călinescu, *Un fel de jurnal (1973 – 1981)*, Polirom, 2005, p. 19.

³ Idem, p. 30.

psihologiei ostaticilor, pe care totalitarismul comunist și, în genere, totalitarismele le creează și le instituționalizează. Ca și din observațiile juste, corect apreciate cu ochiul și măsura distanței spațiale și culturale, asupra cenzurii și asupra conceptelor ei tari: *privilegiile, recompensele, cenzura selectivă, delațiunea* ca politică de stat.

Spațiul social și cultural american – fără istorie, fără tradiții proprii, fără rădăcini, se confruntă, în paginile jurnalului, cu sentimentul înstrăinării față de o veche istorie – individuală și colectivă, fondatoare și formatoare, obligând diaristul la o simptomatică re-lectură adaptativă a propriei erudiții, a propriului bagaj livresc. În acest context, lectura jurnalului lui Miron Radu Paraschivescu, publicat de Dumitru Țepeneag la Paris, în *Cahiers de l'Est*, sfârșește prin a contura un discret anti-model diaristic. Pe de o parte, mult prea românesc, mult prea ancorat în realitățile necunoscute Occidentului, pentru a avea impactul scontat. Pe de altă parte, ilustrativ pentru o estetică a secretului voalat pe care, indirect dar ferm, jurnalul lui Matei Călinescu o respinge: „În fond, chiar jurnalele publicate te invită, implicit, să te uiți «prin gaura cheii»: îți potrivești ochiul și adeseori nu vezi nimic, sau doar lucruri pe care le-ai fi putut vedea și altfel. Dar chiar banalitatea, văzută «prin gaura cheii», poate căpăta un sens particular, o dimensiune aparte, o putere sugestivă de care e de obicei lipsită. Generalizând, seducția pe care-o exercită jurnalul intim ca gen e legată de dialectica secretului și-a divulgării. Cel care ține un jurnal, între multe alte lucruri la care aspiră și pe care le face, practică sub o formă sau alta, cu mai multă sau mai puțină artă, un fel de permanent «autodenunț» potențial. Căci un jurnal creează secrete – chiar din lucruri normale, și cu atât mai mult din lucruri interzise – și trădează secrete, în măsura în care le divulgă, voluntar sau involuntar.”⁴

Scriitura confesivă în discuție se tematizează frecvent, coroborând – și comentând – aspectele de strategie textuală cunoscute, forme de recurență teoretică și de aplicabilitate practică ce au făcut posibilă sistematizarea din *Ficțiunea jurnalului intim*⁵ sau din studiul lui Mircea Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*.⁶ Se dezbat, astfel, chestiunea raportului dintre jurnal și ficțiune, a jurnalului ca o *quête* identitară la capătul căreia ar trebui să se regăsească – sau să se fi instituit – o semnificație liniștitoare, automotivantă în plan existențial – a eului diarist, a vieții de exilat în altă țară.

⁴ Idem, pp. 44 – 45.

⁵ Eugen Simion, op. cit.

⁶ Mircea Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1995.

Treptat, se insinuează în text observații care-i perturbă poetica – așa de pildă, remarcă potrivit căreia un tratat de filozofie poate fi re-citit ca o scriere confesivă, recurența motivului vidului – ca replică în negativ a dorului de țară, sau comentariile erudit-pertinente la ideile lui Herbert Marcuse, pentru care societatea industrială avansată este una de tip... totalitar. Analiza critică a conceptului marcusian de libertate, presupus a se fi golit de conținut, dar neasociat cu situația concretă din URSS sau din statele-satelit, pune în evidență nu doar slăbiciunea postmodernă a termenului, și atracția exercitată de revoluționarism asupra unei bune părți a intelectualității americane, ci mai cu seamă acuitatea percepției unui intelectual și literat est-european, bun cunoscător al efectelor concrete ale teoriilor politice de stânga.

Jurnalul lui Matei Călinescu este, într-adevăr, *altfel*. Ceea ce îl particularizează și îi dă timbrul specific, așa zice chiar inconfundabil, este dimensiunea extinsă a metajurnalului, datorată nu unor considerente savant-teoretice, ci intime. Meditația avizată asupra scriiturii diaristice – erudite nu în formă, ci în substanță, înglobând adică coordonatele teoretice știute – este o cale de autocunoaștere. Cu alte cuvinte, teoria – și teoretizările - meditația asupra pertinentei ori a lipsei de relevanță a unor concepte, eseul ca ipostază deliberat privilegiată a scriiturii intelectuale/intelectualizate preiau funcțiile și efectul compensativ al confesiunii directe, puternic amprentate subiectiv. Așa se face că metajurnalul și metapoetica implicită a acestuia devin, printr-o evidentă deplasare de accent, confesiuni care, pe măsură ce se constituie, se erijează în grilă de lectură prin care eul se auto-descoperă, în fond, regăsindu-se.

Așa se cuvine re-citită secvența în care diaristul își joacă rolul social reflectând asupra sus-pomenitei relații cu alteritatea, respectiv universitarii americani mediocri, prin ochii cărora nu se poate citi mai nimic, fatalmente, decât la nivelul superficial-amabil al comportamentului social bine reglat. În acest mod, al subiectivității ținute în frâu prin restricții stilistice, se exprimă, dureros, lipsa prietenilor.

Insomniile redeschid constant rănilor exilului, dar sunt descrise ca un exercițiu voluntar de memorie reconstitativă, prin care chipurilor încă cunoscute intelectul încearcă, cu disperare aproape, să le asocieze numele potrivite. Iar ceea ce diaristul numește visul tipic al exilatului se dovedește a fi, la o lectură atentă, o căutare regresivă, o întoarcere ratată pe coordonatele spațiului copilăriei, nutrite livresc de matricea mitico-magică din nuvelistica lui Eliade: „Azi-noapte vis ciudat, variantă extatică a visului tipic al exilatului. Plecasem de aici fără să anunț pe nimeni și fără să știu de ce. Mă aflu în România. Eram acolo, condamnat să rămân acolo –

apăsătoare anxietate. Eram singur. Călătoream cu trenul, noaptea. Trenul se oprea în tot felul de gări strănii, slab luminate, mișunând de oameni agitați și cu mișcări repezi, ca într-un film mut. La un moment dat mă afluam într-un sat, se făcuse parcă zi. Da, se crăpase de zori, și eram la Dîrvari, dar nu recunoșteam nimic, casele proaspăt văruite și ulițele pustii îmi erau complet străine. Căutam conacul unde mi-am petrecut verile copilăriei (cred că ultima oară am fost acolo în 1947, adică acum treizeci de ani). Și deodată, la marginea satului, ochii îmi cad peste o poartă într-un gard lung de scânduri scunde, în spatele căruia erau copaci bătrâni, misterioși, cu rămuriș bogat, cu frunzele încremenite într-o ceață rară, luminoasă – o ceață de dinainte de răsărit, luminoasă parcă prin ea însăși, căci se făcuse iar noapte. Sentiment brusc de recunoaștere și de indicibilă fericire, ca o muzică interioară, care m-a trezit.”⁷

Sciziunea identitară așează, cum spuneam, jurnalul propriu-zis – notația faptelor și a stărilor de spirit – în subsidiarul metajurnalului, văzut ca o hermeneutică *ad-hoc* ce dirijează (auto) re-lectura. Suspendat între două identități – și două lumi – exilatul diarist își percepe dedublarea și prin re-lectura personalizată a operei lui Mircea Eliade. Opera științifică poartă în ea povara nespusă a înstrăinării de țară, pe când beletristica și-o însușește la nivelul opțiunii lingvistice. Similaritățile sunt evidente – Matei Călinescu își scrie jurnalul în limba română, justificându-și opțiunea prin funcția compensativ-imaginară a acestuia. Formulările seci, cvasi-aforistice, recurente – *România e în mine o rană veche din care dă sânge proaspăt, sunt un străin care nu-și dă seama că e străin* – arată cum, încă o dată, cel care împrumută formulările lui Ionel Vianu (*uscat, pustiit sufletește*) pentru a vorbi despre sine, face, din atenuarea expresiei stilistice, un mod de a amplifica, deloc paradoxal, impresia de sfâșiere lăuntrică. Altădată, o serie de reflecții asupra formelor teoretice și practice ale disidenței oferă tot atâtea răspunsuri posibile, imperfecte, interogației cioraniene – „Comment peut-on être Roumain?” Și niveluri – *extime* și *intime* – ale românității contrariate, exacerbate, asumate: cazul Goma – revolta directă, persecuția și exilul; cazul Nichita – obediența unită cu alcoolismul și degradarea fizică; cazurile Eliade și Cioran; cazul Negoțescu, ilustrând cazul tragic al disidentului izolat, abandonat, silit să-și suporte umilința retractării și a propriei condiții – condiționări – percepute ca deviate.

Perspectiva sintetică și deprinderea teoretizant-integratoare a analistului fenomenelor literare și culturale se regăsește deopotrivă în ideea unui roman despre România, având în centru

⁷ Matei Călinescu, op. cit., pp. 77 – 78.

ciocnirea simbolică dintre Rusia și Europa în conștiința unei națiuni mici, marginale, lipsită de sensul unui destin istoric, ba chiar înclinată să respingă istoria, ca și în reflecțiile asupra timpului. Temă recurentă a scriiturii diaristice și reflex recurent al dialogului cu modelul proustian, din perspectiva exilatului care și-a revendicat dreptul la timp, adică la libertatea individuală, timpul – și netimpul – explică elaborarea jurnalului ca pe un succedaneu al eului înstrăinat. Dacă pierderea (proustiană) a timpului duce la câștigarea netimpului, acela instituit în spațiul rarefiat al scriiturii confesive, atunci fuga din timp, prin și în jurnal, e o refundare – o reformulare, adică – a timpului ca netimp și ca intimitate (re)construită. În acest mod, autocunoașterea prin jurnal devine, concomitent cu facerea acestuia, (re)construcție a eului ca noneu compensativ, domolit și, doar așa, acceptabil.

Neliniștit, uneori, în același registru metatextual, de zădărniciia scrisului despre scris, adică de inutilitatea efortului de a (re)semnifica vidul, diaristul nu simte mai puțin paradoxul scriiturii care, finalmente, îl instituie: pierderea iremediabilă a timpului căutat – adică a libertății pe care numai exilul o face posibilă – transferarea acestui timp căutat în scriitură, ca formă a *nostos*-ului, explică opțiunea fundamentală pentru limba pierdută, limba română. În termenii diaristului, „pentru pierderea timpului instrumentul ideal e o limbă pierdută.”⁸

În revers, a vorbi englezește cu Matthew, fiul său în vârstă de doi ani, e o tortură. Neputința de a-ți exprima afecțiunea folosind o limbă asimilată *livresc*, imperfecțiunile de pronunție, accentul de sud-est european, vorbitor al unei limbi romanice cu puternice influențe slave, redeschid rana exilului.

Preocupat de figura autorului, așa cum scriitura o păstrează chiar și în cazul *Caietelor* lui Valéry – ca absență, ca formă vidă – reflex al refuzului de a-și asuma componenta inerentă, scriptural-identitară, a textului, diaristul se regăsește, implicit, în comentariul apreciativ care-l așează pe René Wellek – teoretician și istoric al mișcării formelor literare – în categoria *intelectualului umanist (central) european*, opus totalmente intelectualului american hiperspecializat, prin erudiție, curiozitate intelectuală, deschidere față de diversitatea culturală și pentru ceea ce și est-europenii numesc, încă, cultură generală.

Revelatorie, tot în sensul recurențelor identitare ale eului diarist în spațiul textual, negativitatea, marcă a scriiturii barthesiene – *absență, inautenticitate, vidul eului, gradul zero* –

⁸ Idem, p. 235.

al scriiturii și al semnificației – se corelează conceptual *thanatocrației* – *ca realizare politică a instinctului morții*, în regimul comunist, asociată și aceasta cu *cenzura* permanentă a viului și cu *minciuna*, ca încercare de ucidere a adevărului. Iată tot atâtea *concepte tari* ale metalimbajului de-legitimator al totalitarismului.

Pe una dintre ultimele file ale jurnalului citim: „ieșirea din condiția legală de apatrid nu e totuna cu ieșirea din condiția metafizică de exilat: sensul profund al dezrădăcinării nu mă va abandona niciodată.”⁹ Cu alte cuvinte, exilul stă fundamental sub semnul negației, al netimpului și al noneului, ca și în jurnalul unde cronologia și faptele devin text, și sintaxă internă, și substanță a netimpului, iar eul biografic se auto-proiectează ca alteritate asumată, ca sumă de ipostaze recurențiale, obținute prin multiple reflectări – în personajele jurnalului, în vârstele biologice și mai ales spirituale ale celui care se narează într-o istorie textualizată cu miză identitară.

Bibliografie

1. Călinescu, Matei, *Un fel de jurnal (1973 – 1981)*, Polirom, 2005.
2. Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I – III, Ed. Univers Enciclopedic, 2005.
3. Mircea Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1995.

⁹ Idem, p. 260.

COMING OUT OF MARASMUS. THE IDEOLOGY OF REALISM IN POETRY

Sorin Ivan

Prof., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: In a fulminant offensive against the „obsolete” aesthetics, the poets of the lost generation campaign for the exit from „morass” of literature and for the establishment of a new canon in poetry. Geo Dumitrescu, and some other young authors too, as Ion Caraion or Virgil Untaru (Ierunca), accuses the forgery of poetry by excess and tendency to extremes, the literaturization up to aesthetic mystification, the bookish nature, the sideslip to manifestations of lyric pathology or rudimentary forms of living, its transformation into a space of lexical skills and ingenuity. There arises an acute need for „something else”, for a new direction in literature. The solution for the exit from „morass” of literature is revealed through a hypercritical act towards the literary reality: the return of literature to realism, „the writer's coming back to reality”.

Keywords: poetry, literaturization, aesthetic crisis, morass, canon, realism

Presa deceniului cinci acordă o atenție constantă culturii, sub diversele ei forme de manifestare, abordând-o ca pe un domeniu de interes public al actualității. Temele culturale, privitoare la literatură, teatru, artă, muzică, cinematografie etc., sunt prezente, alături de subiectele fierbinți ale realității imediate, în paginile de cultură ale marilor ziare și în revistele de profil. Cultura face parte din ritmul cotidian al vieții, reprezintă o dimensiune a existenței, chiar atunci când evoluțiile de pe scena politică impun atenției publice subiecte prioritare, de maximă urgență și gravitate. Preocuparea pentru cultură rămâne vie și, într-un atare context, se creează, în acești ani, o forfotă culturală, o emulație care pune cultura, cu temele ei de interes, în centrul existenței individului și al societății. Omul deceniului cinci din societatea românească este încă un *homo culturalis*, preocupat de idei și de artă, care integrează aceste teme și preocupări, alături de subiectele actualității imediate, într-o paradigmă complexă a existenței, ancorată în realitate,

dar și într-un spațiu noetic suprapus acesteia. După încheierea războiului însă, odată cu instaurarea în România a regimului comunist de inspirație bolșevică, modelul cultural va intra într-o criză gravă care va duce, în cele din urmă, la dispariția lui. Declinul va fi acuzat, cu fermitatea responsabilității morale a intelectualului implicat în viața cetății, în câteva articole pe tema crizei culturii și a crizei omului, semnate de Virgil Ierunca și Ion Caraion, semnale de alarmă față de amenințarea iminentă la adresa lumii românești. Deocamdată, la începutul deceniului al cincilea, presa de mare tiraj și revistele sunt spațiul unui efervescent dialog al ideilor și al unei dezbateri culturale care se intensifică de la număr la număr. Suntem încă într-un tip de normalitate europeană, în ciuda evenimentelor care se precipită pe plan politic, o stare care privilegiază schimbul liber de idei, libertatea gândirii și a creației. Nici cenzura, cu toate directivele și constrângerile ei impuse de natura evoluțiilor politice interne și internaționale, nu va anula, chiar dacă o va limita, această libertate. Ulterior, scriitorii deceniului cinci vor ajunge să regrete cenzura militară din anii războiului în fața ravagiilor pe care le va face cenzura comunistă. În acest peisaj complex al presei, care integrează temele culturii între prioritățile actualității și ale existenței, tinerii scriitori își fac din ce în ce mai mult simțită prezența prin implicarea lor în consemnarea și dezbaterea critică a subiectelor culturale, în special din zona literaturii. Câțiva dintre membrii noii generații se afirmă în mod special în acest proces, prin participarea activă, energică și ofensivă pe linia întâi a dezbaterii privitoare la cultură din paginile periodicelor: Geo Dumitrescu, Virgil Ierunca și Ion Caraion.

În revista *Albatros*, Geo Dumitrescu își exprimă într-o manieră lipsită de echivoc, polemică prin excelență, ideile despre literatură și, în mod special, despre poezie, în ritmul evoluțiilor de pe scena vieții literare, în diverse texte și contexte. De cele mai multe ori, liderul de opinie al grupării se pronunță pe temele literaturii în cadrul rubricii *Relief*, în care comentează aparițiile editoriale cele mai recente, reviste sau cărți. În astfel de cazuri, plecând de la subiectele aflate sub lupă, poetul extinde sfera discuției, creează contexte mai largi ale referențialității estetice, în care formulează judecăți critice despre poezie, cu un grad mare de acoperire și valabilitate în actualitatea literară. Unele subiecte îi folosesc observatorului drept pretext pentru a dezvolta puncte de vedere personale și judecăți de valoare, pentru a-și exercita spiritul critic de pe poziția de observator sagace și de conștiință lucidă a fenomenului literar. Referindu-se, de pildă, la dezbateră dîntre Radu Tudoran și George A. Petre pe tema „Scriitorul-om” sau

„Scriitorul-manierist”, purtată în paginile *Curentului literar*, Geo Dumitrescu își creează ocazia de a-și exprima opiniile cu privire la provocarea tematică lansată de cei doi nu ca simplu cronicar, ci ca participant la schimbul de idei (*Albatros*, Nr. 1, 10 Martie, 1941). Discuția, zice autorul nostru, ar trebui să se situeze sub alt generic: „Invitație la realism”, ceea ce afirmă opțiunea lui pentru apropierea literaturii de viață, pe care, sub diferite forme, o va promova constant. Este teza majoră a viziunii și ideologiei lui literare, aplicată în special la poezie și pusă în operă, în mod particular, în propria creație poetică. Implicarea în dezbatere îi oferă prilejul să se exprime critic la adresa mentalității literare și a abordării estetice ale scriitorului contemporan. Ceea ce acuză tânărul observator la scriitorul din epocă este preferința pentru ancorarea creației în spațiile imaginației și ale speculației poetice, pentru izolarea în orizonturile abstracțiunii, accesibile pe calea fanteziei, pentru estetizare și literaturizare și, prin opoziție, refuzul apropierii de realitate, o adevărată încercare pentru creator și literatură. Recursul la fantezie și la echivocul speculativ diluat în creații fără miză trădează o manieră comodă de respingere a provocărilor lansate de existența imediată, cu mare potențial literar, și de neasumare a realului. „Căci păcatul scriitorului de azi”, spune poetul, „nu este acela al lipsei de contact cu viața – de multe ori acest contact este excesiv – ci al stăruinței într-o manieră desuetă, vină care nu înseamnă, până la urmă, decât falimentul potențelor de inedit și personal. Inaderența la realitate a scriitorului român contemporan nu este o infirmitate congenitală, ci o abdicare comodă de la efortul realist în favoarea galopului facil și fecund al fantaziei.” Totuși, în ciuda succesului pe care îl are în fața unui public necultivat, tributar gusturilor mediocre, acest tip de literatură, ruptă de viață, lipsită de seva realului și de vitalitatea existenței concrete și vibrante, este sortit, mai devreme sau mai târziu, eșecului în fața literaturii autentice, cu rădăcinile adânc înfipite în realitate. În subsidiar, trebuie reținută și critica lansată la adresa lipsei de educație și experiență estetică a publicului tânăr, a „infantilismului” literar al acestuia, prin nefrecventarea operelor de valoare. Acuzând literatura „iluzionistă”, altfel spus cu sursa în lumea iluzorie a fanteziei, autorul critică, în esență, falsificarea și mimarea literaturii, iluzionarea și manipularea publicului neavizat prin simularea actului literar și, nu în ultimul rând, pe autorii care comit această diversiune estetică, pe „călăreții cu capul în nori”: „Faptul – derutant dar nu paradoxal – că sectorul foarte tânăr – sau infantil – al masei cititoare primește încă bine realizările băsmuitorilor contemporani nu trebuie totuși să ne producă o îndoială în privința destinului – foarte previzibil – al acestei literaturi «iluzioniste».”

Vorbind despre volumul de poeme *Lucreția Bugeac*, al lui Ion Velicu (*Albatros*, Nr. 2, 25 martie), același Geo Dumitrescu apreciază „tonul simplu, limpede”, „expresia sinceră”, care permit „cea mai acută adâncime perspectivală”. Autorul volumului dă curs emoției intense, ca într-o transcriere realistă a trăirilor, fără a le trece prin vreo cenzură psihologică sau estetică, fapt care poate fi urmărit și în versul neprelucrat. El „nu-și minte senzațiile dure cu iluzii ieftine”, pentru că „trăiește pe muchea realului”, privind erosul „cu luciditate”, abordare care generează uneori „o interesantă și realizată euforie realistă”. Trăirea frustă tradusă într-un text liric fără complicații stilistice creează senzația de autenticitate a poeziei: „Întreaga carte reprezintă revărsarea inundativă a unui nereținut torent liric, expresie nemijlocită a unor reflexe realiste obiectivate într-un vers firesc, nemuncit degajat.” Aceste trăsături, cărora li se adaugă „expresia cu totul spontană”, „sinceritatea ospitalieră”, particularizează cartea comentată într-un peisaj poetic subminat de livresc, formalism stilistic și artificialitate lirică. Poetul-comentator nu ratează astfel ocazia de a lansa o critică tăioasă către „câmpul poetic comun al actualității anchilozate într-un lirism exterior și mânuind cu disperare un vers antipatic-protocolar.” În *Albatros*, Nr. 3-4 (10-25 Aprilie 1941), la volumul de poezii *Cartea omului singur*, al lui Vintilă Horia, recenzentul apreciază „poezia plină de muzicalitate, emoționantă prin spontaneitatea sa, atât de depărtată de artificial”, „finețea și puritatea plastică a lirismului”. Iar la *Viori de seară*, al lui Stănciulescu-Mehedinți, salută „versurile armonioase”, definite de „echilibru și limpezime”, absente la poeții tineri, care, în numele originalității cu orice chip, cad în ispită experimentelor fără sens și substanță, atrași de „căutările cele mai extravagante”. În ultimul număr al revistei (*Albatros*, Nr. 7, 15 Iunie 1941), la *Relief*, același observator atent al fenomenului literar, comentând poemul *Fata din brazi*, al lui Alexandru Lungu, are cuvinte de laudă pentru „unitatea deplină a lirismului” probată de versuri, dar îi reproșează faptul că „a prins dragoste pentru cuvânt” și astfel a devenit „fabricant de mărgel colorate”. Concesiile făcute formei și stilului („rima” și „adjectivul orbitor”), căderea în livresc sunt cauza impresiei de „facil” pe care o lasă uneori poemul.

În cel mai consistent articol despre poezie pe care îl publică în *Albatros* (tot în ultimul număr), *Între poezie și cuvinte încrucișate*, Geo Dumitrescu (Felix Anadam) face o radiografie critică a peisajului poetic de la începutul deceniului cinci, care relevă o stare generală de confuzie și inconsistență. Un simptom al dezorientării îl reprezintă căutarea obsesivă de „altceva”, afișată programatic de fiecare revistă care apare, ca mod de disociere față de ceea ce există și de

identificare pe plan literar. Dar aceasta nu face decât să trădeze „insuficiența literară contemporană”, zice autorul. Vorbind de literatura prezentului, o definește prin „marasmul literar actual”, transformat în „haos” de starea de război pe plan internațional și de evoluțiile interne, sub presiunea dictaturii și a directivelor în cultură („unele derutante schițări de drumuri noi”, zice autorul critic și malițios la adresa ingerințelor regimului în domeniul culturii). Peisajul poeziei, „atât de pestriț și de vicios rafinat”, a devenit o scenă în care se manifestă „ostentația, capriciul, diletantismul”, „clowneriile – cu aspect occidental, savant, sau get-beget.” Viziunea obtuză, în baza căreia poezia „serioasă” este numai cea introspectivă, gravă, a dus la producții de tip „surogat” pentru cititori naivi. În același timp, preluarea mimetică a formelor și modele literare din Occident, în special din Franța, a generat rezultate ridicole pe planul poeziei, pe fondul superficialității și „neseriozității” autohtone. Autorul acuză „generația de douăzeci de ani” (propria generație) de aceeași lipsă de seriozitate prin refuzul efortului de autodefinire estetică, de a fi o generație fără idealuri, compusă din „spirite oțioase”, situată sub semnul improvizației fără conținut și al superficialității. Poezia tânără, produsul acestei generații, a devenit spațiul exersării abilităților de dezlegare a cuvintelor încrucișate, acesta fiind „aportul original” al tinerilor autori în domeniul liric. În această ipostază, poezia este un simplu „joc pe hârtie”, un exercițiu lexical, care uzează de termeni „poetici” consacrați și uzați de-a lungul istoriei poeziei, precum „stele, astre, saturni, lună, soare... vise, gânduri, tăceri, empireu, rai, aur, infinit (câteodată peruzele) etc., etc., etc.” Extinzând focalizarea critică de pe zona liricii tinere pe întreaga poezie românească, autorul articolului deploră subordonarea poeziei aceleiași mitologii poetice, compusă din teme și motive care și-au consumat substanța, unele preluate din Occident, după ce au ajuns la crepuscul, tot atâtea „minciuni prestigioase” care apasă ca o povară asupra ei: „Mitul subconștientului revelat în poezie, cultul eului în zdrențurosul aspect cu care a reușit să ne parvină după un secol de apogeu, nefericite scrupuluri raționaliste, sau – și mai regretabile – euforii de sentiment, iată tot atâtea minciuni prestigioase pe care le duce în cărcă hibrida poezie românească.” Dar acestea nu epuizează păcatele care fac din poezia noastră un spațiu hibrid, fără identitate, sau ceea ce autorul numește „ceaunul liric național”. În acest melanj poetic mai intră „excesele dadaiste, simboliste, expresioniste, impresioniste, autohtoniste etc., etc.”, care, rând pe rând, ca niște „ursitoare”, au părut să arate calea poeziei românești. Din acest peisaj, la care contribuie cu producții „compromițător-puterile” „barzii contimporani”, „nume de consacrare eternă și autentică”, prinde contur profilul estetic al poeziei românești: „o poezie morbidă, vagă,

extravagantă, ostentativă, țâșnită din toc, din creeri bolnavi sau din răbufniri instinctuale”, o poezie născută din „filosofia cuvintelor încrucișate”, creată „pe hârtie”.

Ce acuză, în definitiv, poetul? Falsificarea poeziei prin exces și înclinația spre extreme, literaturizarea până la mistificare, caracterul livresc, derapajul spre manifestări de patologie lirică sau forme rudimentare ale trăirii, după cum și transformarea ei într-un spațiu al competențelor și ingeniozităților lexicale. În aceste condiții, se resimte acut nevoia de „altceva”, de o nouă direcție în literatură, o necesitate dincolo de orice îndoială, subminată, însă, de dificultatea identificării ei. Soluția ieșirii din „marasm” a literaturii o dă autorul însuși – care pare că își exersează actul critic în conturarea unei imagini hipercritice a spațiului literar tocmai spre a-și crea contextul avansării unei soluții –, iar aceasta este: întoarcerea literaturii la realism, „revenirea scriitorului la realitate”. Apelul la realism, disociat de „autohtonism” sau „naturalism”, presupune eliberarea poeziei de sub autoritatea modelelor lirice, care, favorizând forma și stilul, au dus la falsificarea și sterilizarea ei. Opțiunea pentru realism semnifică întoarcerea la rădăcinile lirismului genuin, la izvoarele literaturii autentice. Iată pledoaria pentru realism și autenticitate a autorului: „În fond, acest «altceva» mântuitor ar fi revenirea scriitorului la realitate. Numai înfăptuirea aceluia himeric realism românesc – care nu trebuie numit nici autohtonism și nici naturalism – mai poate prezenta garanții de succes autentic pentru o nouă experiență literară. Numai renunțarea la rafinamentele manieriste, exterioare, atât de inadecuate, pentru moment, lirismului nativ, limpede și sobru care ne este specific și de altă parte remarcabilei forțe epice românești, ne poate asigura izbânda unei literaturi noi, profunde și reprezentative.” Realismul, coborârea literaturii în realitate nu trebuie să însemne însă, avertizează autorul, subordonarea poeziei unor abordări utilitariste, transformarea ei în instrument de propagandă în slujba unor cauze ideologice. Avertismentul are o adresă clară, într-o epocă a războiului și a dictaturii militare, în care, sub controlul sever al cenzurii, libertatea creației și a scriitorului este limitată, existând tendința, tot mai accentuată, ca literatura să fie confiscată unor scopuri propagandistice.

În revista *Gândul nostru* (anul I, seria II, nr. 1, 1 noiembrie 1942), într-o casetă nesemnată, autorul (foarte probabil Geo Dumitrescu) afirmă „orientarea către adevăr și frumos” a publicației în domeniul literaturii, în continuitatea programului început de *Albatros*. În sistemul de gândire poetic albatrosist, care depășește însă cercul poezilor din jurul revistei și definește valul înnoitor al tinerei generații, „adevărul” semnifică realitatea, corespondența artei cu realul existenței. Teza realismului rămâne centrală în noua estetică, pe care mentorul mișcării o

promovează cu instrumente critice și polemice. Cât privește frumosul, el atestă vocația estetică a artei, în speță a poeziei, pe care autorul nu o neagă, dar o înțelege altfel. În reprezentarea lui, frumosul trebuie pus în raport cu adevărul, altfel spus, el există numai dacă arta reflectă realitatea. Clasică formulă *ars gratia artis* nu pare să intre în paradigma frumosului asumată și promovată de grupul tinerilor poeți. Dacă mutăm discuția pe teritoriu liric, frumosul în poezie este evaluat în funcție de gradul de apropiere a acesteia de realitate, de adecvare la real. În acest sistem de referință, o poezie ancorată în fenomenologia existenței cotidiene este „frumoasă”, chiar dacă vorbește despre lucruri „urâte”. O poezie despre război, de pildă, cum sunt atâtea semnate de poeții generației, intră în categoria esteticului privit în raport direct cu realul și cu gradul de reflectare a acestuia. Este vorba de un „frumos” dez-estetizat, esențializat, văzut în relația lui fundamentală cu viața, ca atribut imanent al existenței. În același număr al *Gândului nostru* în formulă albatrosistă, primul și ultimul, Geo Dumitrescu publică un amplu editorial intitulat *Protest*, în care asumă și justifică în chip polemic definiția de „negativiști” aplicată de adversarii literari tinerilor scriitori. În protestul său, autorul acuză, pe de o parte, ipocrizia, impostura și compromisul în poezie, pe de alta, explică sensul acțiunii lor culturale în numele artei. Autorii noii generații pledează astfel pentru libertatea creației, pentru desprinderea de modele, prejudecăți și tipare literare, pentru adevăr, inteligență și sinceritate, pentru bunul gust, luptă împotriva imposturii și pentru „promovarea artei curate”. Acestea ar trebui să fie, în esență, elementele structurante ale artei în noua paradigmă, promovată de grupul de tineri reformatori. Evident, în noțiunea de „artă”, cu largă acoperire, poezia are un statut privilegiat. Misiunea artei în această reprezentare este să reflecte existența individului și realitatea ca un mijloc de comunicare și codificare a realului în limbaj estetic. Artă trebuie, spune autorul, „să exprime viața și omul în toate modalitățile și în toate condițiile lor întretăiate și pitorești”. În același timp, artă nu trebuie să devină mijloc de propagandă a unor interese ideologice, tribună a naționalismului obtuz ori extremist. Pentru a-și îndeplini misiunea, artă are nevoie de libertate. Orice directive și ingerințe ale „pompiștilor în câmpul artei”, ideea de „protecționism” în acest domeniu subminează libertatea necesară artei autentice. Adevărul, frumosul, realitatea, existența, libertatea sunt astfel elemente fundamentale din paradigma artei, abordată teleologic, în direcția sensului ei ultim, în reprezentarea tinerilor din noua generație, care aspiră la o „artă curată” și la o poezie autentică, desprinse de orice alte determinări.

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"

Bibliografie

1. Bloom, Harold, *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
2. Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995
3. Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, Editura Eminescu, București, 1972
4. Compagnon, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Editions du Seuil, 1990
5. Cristea, Valeriu, *Domeniul criticii*, Editura Cartea Românească, București, 1975
6. Cristea, Valeriu, *A scrie, a citi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992
7. Derrida, Jacques, *Scriitura și diferența*, Editura Univers, București, 1998
8. Dumitrescu, Geo, *Libertatea de a trage cu pușca*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946
9. Dumitrescu, Geo, București, *Libertatea de a trage cu pușca și celelalte versuri*, Editura Viitorul Românesc, 1994
10. Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002
11. Fauchereau, Serge, *Avant-gardes du XXe siècle : arts & littérature, 1905-1930*, Paris : Flammarion, 2010
12. Fauchereau, Serge, *Expresionisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Paris : Denoël, 2001
13. Filerot, Sergiu, *Reîntâlniri*, București, Editura Cartea Românească, 1985
14. Iorgulescu, Mircea, *Al doilea rond*, Editura Cartea Românească, București, 1976
15. Iorgulescu, Mircea, *Critică și angajare*, Editura Eminescu, București, 1981
16. Ivan, Sorin, *Opera poetică a lui Ion Caraion*, Editura Universitară, București, 2014
17. Ivan, Sorin, *A Tragic Poet of the East*, Österreichisch-Rumänischer Akademischer Verein, Wien, 2014

18. Jauss, Hans Robert, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Editura Univers, București, 1983
19. Leuwers, Daniel, Backès, Jean-Louis, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris : Dunod, 1990
20. Lungu, Alexandru, *Misterul poeziei. Între turnul de fildeș și zgomotul istoriei*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003
21. Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002
22. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
23. Manu, Emil, *Generația literară a războiului*, Editura Curtea Veche, București, 2000
24. Manu, Emil, *Eseu despre generația războiului*, Editura Cartea Românească, București, 1978
25. Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române – de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000
26. Mincu, Marin, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea*, Pontica, 2007
27. Negoîtescu, Ion, *Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970
28. Negoîtescu, Ion, *Analize și sinteze*, Editura Albatros, București, 1976
29. Petroveanu, Mihail, *Traietorii lirice*, București, Editura Cartea Românească, 1974
30. Piru, Al., *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, Editura pentru Literatură, București, 1968
31. Piru, Al., *Poezia românească contemporană*, I, Editura Eminescu, București, 1975
32. Pop, Ion, *Pagini transparente. Lecturi din poezia română contemporană*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997
33. Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006
34. Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Fundația Luceafărul, București, 2001

35. Richard, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris : Éditions du Seuil, 1991
36. Sabatier, Robert, *La poésie du XXe siècle, Métamorphoses et modernité*, 3, Paris : Albin Michel, 1988
37. 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
38. Simion, Eugen, *Prefață la volumul Geo Dumitrescu: Aș putea să arăt cum crește iarba*, Editura Eminescu, București, 1989
39. Steinhardt, Nicolae, *Între viață și cărți*, Editura Cartea Românească, București, 1976
40. Streinu, Vladimir, *Poezie și poeți români*, București, Editura Minerva, 1983
41. Ștefănescu, Alex., *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)*, Editura Mașina de scris, București, 2005

**VIRGIL TĂNASE'S 'LEAPȘA PE MURITE' / 'PLAYING FETCH WITH DEATH!' -
FROM PERSONAL HISTORY TO FICTIONAL RECOLLECTION**

Nicoleta Ifrim

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

Abstract: Rooted in the historical context of trauma, Virgil Tănase's autobiographic fiction / his memorial discourses of (post)exile, project, on the ontological level, the scenario of the search for identity by the individual-peddler of the dominant Great History, recuperating in his writing the totalitarian-docrinarian universe of the communist age forged in the grid of personal memory, a strategy by means of which the self-centred narrative reflects identity as 'coherence of the self in time.' (Ricœur)

Keywords: autobiographic fiction, identity quest, post-communism, Virgil Tanase, personal history.

Assimilated as *difference* by 'European societies, de-centered to others'¹, the Eastern European cultural spaces organize their identity strategies by offering a literature of Memory through which the experiences of the communist period are 're-lived' in autobiographic or memorial register. The collective trauma and the experience of the 'totalitarian captive' (as in the case of Virgil Tănase's works) are fictionally transposed into 'ego-graphic' narratives², anchored in the dyad *identity-alterity* and legitimizing, in point of the European intercultural dynamics, *differentiating* discourses of the ex-Soviet East shaped by means of a recurring scenario of dialogic identity:

¹ Jean-François Mattéi, *Le procès de l'Europe. Grandeur et misère de la culture européenne* (Paris : PUF, 2011), p.27.

² The 'ego-graphic' narrative points out a special type of confessing text reshaping the narrator's individual identity facing the dominant totalitarian history, in other words, the re-written / re-lived personal past with its traumatic experience mirrored within an ego-focused discourse re-telling the story of one's life.

In other words, any self image that the subject proposes is conditioned by the recognition of the others. This recognition is part of the dialectic relation of identity and otherness, since it is necessary for the other to recognize the persistence of certain features that make up the uniqueness of the subject and which, at the same time, are capable to paint him as different from others.³

This double hypostasis, that of the individual 'thrown' into the great History which he self-reflexively projects into an initiatic scenario of the search for the Centre (re-writing his 'personal history' in the memorial fiction) and that of the East-European who validates his 'written memory' as a Eurocentric differentiating discourse, leaves an identity marker on the 'offer' of the post-totalitarian cultural space, especially the Romanian one within which Virgil Tănase's novels turn representative for their 'dissidence through literature'.

The following section of our study will analyse Tănase's Self-referenced book which we believe to be relevant from the 'peripheral identity in-the-making' point of view, as well as displaying the atypical nature of 'dissidence through literature' of a Romanian writer re-narrating his tormented memoirs. Rejecting the 'role of the professional dissident'⁴, writing functions, for Virgil Tănase, as a reconciliation strategy of the totalitarian memory with that of personal history. His book in confessional register, *Leapşa pe murite / Playing Fetch with Death!* (published in Bucharest in 2011), tackles the same obsessive themes of the search for identity, but this time under the form of autobiographical fiction, maintaining an ego-graphic discourse in which the autobiographical cuts are inserted in a 'detective and literary document', thus highlighting the adventure of the identity pilgrimage in History:

Why should you read this book? Which is not a detective story- even though it is full of all sorts of agents, sometimes stupid policemen who watch you from behind the corner of the street, and sometimes, secret agents, of those who provide the spy and detective stories with their charm! It's a book where one knows from the start whose dead body it is, if it were to have been:

³ Gilles Ferréol & Guy Jucquois, eds. *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, (Paris: Armand Colin, 2010), p.156.

⁴ 'Not wishing to play the role of the professionally dissident, having nothing new to say about Romania (others, coming from there, did, and their statements were legitimate, be it even due to the freshness of their information), hardly preoccupied by showing myself to the public's curiosity in different lights (having a plaza named after me, letting myself photographed with my white silk scarf, gluing myself to the grills of the Lipp beerhouse, dedicating one of my novels to baby-seals, and supporting the cause of surrogate mothers etc.), I simply sunk in the mass of anonymous citizens, who don't love, except to love a woman, who don't write except to simply write...!' – Virgil Tănase, *Leapşa pe murite. Document poliţist şi literar / Playing Fetch with Death! Detective and Literary Document* (Bucharest: Adevărul Holding&Institutul Român de Istorie Recentă, 2011), p.155. All translations from Tanase's novel are made by us.

me! And who the assassin is, sitting prettily at the head of the state, unable to find his peace unless he cut my throat. [...] Therefore, a book that, since you know the ending, no longer read breathless, which is regrettable, even though the stories it tells are sometimes so admirable, that they seem made up. They're not!⁵

The 'truths' of personal experience are projected in a signifying fictional register, thus offering the reader a way of decoding History, 'a novel, this time true, so as for the feelings that it nolens volens stirs in you to provide you with the opportunity of being, for a while and in fiction, participants in an age you didn't experience, but which, being more harsh than others, can help you, by dividing more clearly good from evil, to find the meaning you want to give to your life.'⁶ The confession-testimony – 'not of an age, as they say, but of our continuous, worthy struggle, with the mysterious monster which, by changing the century clothing it, doesn't change its habit, or its fierceness'⁷ – describes the status of the intellectual 'caught in the claws of History', trying to 'keep from drowning in the swamp that had surrounded us'⁸, retracing, under the personal mark of a narrated life, an entire, collective experience. Thematically polarized in two sections, Romania and France, standing for the two spaces 're-lived' by means of the confessional-fictional imaginary, *Leapşa pe murite / Playing Fetch with Death!* reflects, on the one hand, 'the individual and his autonomization as products of social history.'⁹ In other words, the personal choice of the writer 'ideologically captive' in the totalitarian era, as re-confirmed by the autobiographical confession of the novel, is not that to 'comply' to the social role imposed by the doctrinarian canon of the age, but that to *resist* by exposing the aesthetic forms of rebellion in his writing. On the other hand, the book defines the acceptance of exile as means for survival which causes, however, inner anguish and identity dilemmas. Moreover, the conflicting duality of the two 'experiences' – communist Romania and the France of the pre/post-Ceausescu exile – monitors the internal disjunction fuelled by 'our game, everyone's, with power'¹⁰ but also by the 'crossing over' which awakens, with 'passing beyond the Iron Curtain' a 'strange sensation of walking on the moon, of having beaten I don't know what gravity of history which kept me grounded in a country whose doors and windows seemed all closed for me, by force of

⁵Ibid., p.5.

⁶ Ibid., p.7.

⁷ Ibid., p.6.

⁸ Ibid., p.7.

⁹ Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité* (Paris : Armand Colin, 2004), p.53.

¹⁰ Tănase, *Leapşa pe murite. Document poliţist şi literar / Playing Fetch with Death! Detective and Literary Document*, p.24.

implacable and fatal laws; a sensation of absolute unreality.’¹¹ ‘The recognition conflicts’ as ‘revealers of tensions that give dynamism to the identity production’¹² covertly double the autobiographic trajectories of the writer, moving from the ‘identity ideologically fabricated’¹³ to the problematic one of the Romanian in exile, in Paris, ‘a city present in my persona mythology.’¹⁴ If the ‘Prague Spring’ and the Soviet invasion of Czechoslovakia are relived, in the logic of autobiography, from the illusory perspective of an escape from the totalitarian space, motivated by the imminence of a possible armed colonization by the Russians, but quickly repressed by the formula of ‘obedience as a patriotic act’ (‘advisors of all sorts prompted us to temper our protests and our style so as not to wake one day to the Soviet tanks in our yard’¹⁵), once arrived in exile, the narrating self turns its eyes towards the Romanian space left behind. It notes that

The atmosphere in the country has become suffocating, each person being afraid of everyone else, each stepping on their dignity (which is never easy), forcing themselves to participate in the collective masquerade so as not to become its victim. The priority is detaching the country from the clasps of a foolish politics, led by a hand of impostors who more than anyone do not believe in the virtues of the society they want to impose on us. Ignorant and limited, armed with a few simplistic convictions (class determination, the socio-economic vocation of individuals, the priority of politics) [...], they see a potential enemy in every individual, even in those who serve them. Stuck in their own obsessions, they transformed Romanian into a labour camp and the Romanians in prisoners who listen to fear and only dream of an escape, most often a purely theoretical one.¹⁶

The recollection of the stages in the precipitation of the Romanian dissidence in France around Paul Goma and Dumitru Țepeneag, legitimates the autobiographic profile of the ‘anti-ideological rebel’, an ‘identity-focused alternative’ by which, ‘through virtue of a single image,

¹¹ Ibid., p.181.

¹² Jean-Claude Kaufmann, *Quand Je est un autre. Pourquoi et comment ça change en nous*. (Paris : Armand Colin, 2008), p.67.

¹³ The episode of the ‘collaboration proposition’ made by the Securitate starts the interior anxiety of the self confronted with the ‘identity theft’, now replaceable with the ‘pre-fabricated’ and superordinate one of the system: ‘I had the feeling that the totalitarian state [...] steals it to replace it with another, prefabricated and idiotic, which could not balance the scale on whose other pan was nothingness. [...] The members of Securitate, poor fellows (not that I pity them!), were not the instruments of the political power, but of another, much more frightening and more radical, against which my whole being rebelled.’ - Tănase, *Leapşa pe murite. Document poliţist şi literar / Playing Fetch with Death! Detective and Literary Document*, pp.82-83.

¹⁴ Ibid., p.188.

¹⁵ Ibid., p.103.

¹⁶ Ibid., p.189.

the self can become radically involved in a process of biographic reformulation and become a long-term other.¹⁷ In this specific context of autobiographic fiction, the identity construction of the self in exile, peddler of a dominant History against which he aims a programmatic retort, validates the structuring mechanism mentioned by Kaufmann, 'the design of the double propeller': 'the first propeller is the conservative component of the individual, where his past is deposited and which unconsciously provides him with rules for behaviour. The second, by the contrary, determines identity breaches, due to the imaginative subjectivity, which become manifest as permanent identity reformulations.'¹⁸ In its turn, the discourse marked by an autobiographic note, while fictionally projecting major events of the collective and personal history and generating the reconfiguration of the identity hypostases, ceases to be a 'smooth narrative', eventually uniform, mediating in exchange 'the disjunctive odyssey' (Kaufmann) in which 'the event is used to produce an identity revival, as well as to mark it in spirit.'¹⁹ The ideological pressure of the dictatorial regime, obsessively imprinting the existence before exile, the constant harassment by the Securitate and the opposition against the 'totalitarian machinery' (in Virgil Tănase's terms), 'the escape into a free world' and the retrieval of the interior freedom by means of the 'resisting books', the disappointments of exile and the hypostasis of the 'exiled among exiles', the crystallization of the anti-Ceaușescu dissident movement in exile, the politically ordered failed assassination attempt²⁰, the return to post-December Romania and the dilemmas of post-exile are as many moments of 'bifurcation'²¹ for the identity construct, by which the self changes its world as a result of its passing through a reality crisis: 'his value system, certain behaviours and the content of the exchanges with the significant alterity will

¹⁷ Jean-Claude Kaufmann, *Quand Je est un autre*, p.100.

¹⁸ Ibid., p.171.

¹⁹ Ibid., p.188.

²⁰ The circumstances of his failed political assassination ordered by Bucharest are recounted by Virgil Tănase in the chapter *Mort fără moarte / Dead without Death (Leapșa pe murite / Playing Fetch with Death!)*, pp.282-310). The novel *C'est mon affaire*, *sotie* published in Paris in 1983, projects into a ludic and intertextual fiction, 'the general political situation under the form of a bear hunt. The "multilaterally developed" Romania was becoming a burlesque circus show with an acrobat bride coming from the countryside, where it is not customary to wear knickers under the skirt. I had dedicated a chapter, *Temă cu variațiuni / Theme with variations*, to the various versions that had circulated about the "Tănase affair", each of them in a different literary key: the idea of a plot of the DTS meant to compromise the new socialist President of France was portrayed by a confrontation between the Tenor and the Choir of brutes, like in an opera by Verdi; the supposition that it was all a Russian was painted as a ballet by Asafiev, *The Fountain of Bakhchisarai*; in a scene from *comedia dell'arte*, a servant tricked his two masters, heads of state. [...] Bedtime stories!' - *Leapșa pe murite / Playing Fetch with Death!*, p.312.

²¹ Borrowing the concept from the mathematics of dynamic systems or from non-Euclidian physics (Dang-Vu, Descartes or Prigogine), of morphologies, where 'the separation appears in singular moments when the trajectory followed by a system is split into several directions; only one will be realised, but they were all equally possible', Kaufmann proposes *bifurcation* as a notion associated to the minor biographical event, catalyst for the 'overturns', mediating the identity reconstruction. - *Quand Je est un autre*, pp. 194-197.

strongly contrast with what went before them [...] the bifurcations only account for a small part of the changes, where numerous identity reversals reign, as well as disturbances caused by ordinary events.’²² The successive stages of the phenomenon generating identity splits and ‘disruptions’ are: a ‘critical phase’ marking the uncertainty and confusion (‘Alternative imaginary identifications become more frequent, in conflict with the activated designs of implicit memory, causing dysfunctions [...], opening reflexive paths’), followed by ‘the open crisis and [...] reversal’ so that ‘the evolution of the biographic system is that for which the event is only a pretext, an element starting a mutation which, one way or another, would have occurred anyway.’²³ To that effect, the identity crises inserted in the autobiographic journey, fictionally recalled to memory by Virgil Tănase in *Leapșa pe murite / Playing Fetch with Death!*, legitimate the construction, in confessional register, of a history ‘I had not searched and through whose torrents I had passed as I knew best, striving to keep my cool and not let myself be diverted, a strange happening I had experienced [...], a cataclysm which destroys people at random, no matter their merits; an attempt as many others in a life time, neither good, nor evil in itself, a brick that gains its worth from the wall in which it is built.’²⁴ In other words, a novel-scenario of the ‘individual within history’, an identity-focused meta-history ended ‘in a victory which, as all other things in this world, proves to be another field overgrown with weeds and thorns. We ought to clear it with the same dedication, with the only joy of being able to say, in the evening, while praying before “going to sleep”, that we filled our day with a rightful labour, guided by the light within us.’²⁵ (Tănase, 2011: 342)

Therefore, in his book analysed above, the literary forms of resistance against the dominant political regime and the post-exilic dilemmas are rendered by an *exorcistic writing* within which the ideologically obstructive context, the identity-focused mythology of the fictionally reinvented narrator, the historical and moral pact become reference points in the search for the new scriptural identity set into dual perspective: that of a traumatic history that resonates in the egocentric mentality as a factor of internal coercion, being still active in the first years of the Parisian exile, and that of the post-December ‘openness’ to the values of dynamic

²² Ibid., p.195.

²³ Ibid., pp.195-96.

²⁴ Tănase, *Leapșa pe murite. Document polițist și literar / Playing Fetch with Death! Detective and Literary Document*, p.338.

²⁵ Ibid., p.342.

multiculturality which apparently liberates - by offering a freedom inherently adopted - the self from the 'captivity' of doctrinarian ideology.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

Behring E. 2001. *Scriitori români din exil. 1945 – 1989 / Romanian Writers in Exile. 1945-1989*. Bucharest: Fundația Culturală Română.

Cristofor, I. 1990. Confesiunile unui exilat / The Memoirs of an Exiled, *Tribuna Cultural Journal*, 23/ 7 June 1990.

Culic, I. 1999. The Strategies of Intellectuals: Romania under Communist Rule in Comparative Perspective. In: A. Bozóki, ed. *Intellectuals and Politics in Central Europe*. Budapest: Central European University Press, pp.43-72.

Colonna, V. 1989. L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, [online]. PhD thesis Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, available at <http://tel.archivesouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf> [accessed 27 September 2012].

Compagnon, A. 1998. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Seuil.

Dufoix, S. 2011. *La dispersion. Une histoire des usages du mot diaspora*. Paris: Éditions Amsterdam.

Esterházy, P. & Malamen, I. 2010. *La început eram încă un om normal. Dialog cyberspațial / In the Beginning I was Still a Normal Person. A Cyber-Spatial Dialogue*, trans. into Romanian by AnaMaria Pop. Bucharest: Curtea Veche Publishing House.

Etkind, A. 2013. *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Stanford: Stanford University Press.

Ferréol, G. & Jucquois, G. eds. 2010. *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris: Armand Colin.

Fistetti, F. 2009. *Théories du multiculturalisme. Un parcours entre philosophie et sciences sociales* (trans. by Phillippe Chanial and Marilisa Preziosi). Paris: Éditions La Découverte.

Gusdorf, G. 1990. *Les Ecritures du moi*. Paris: Odile Jacob.

Hall, S. 2008. *Identités et cultures. Politiques des cultural studies* (trans. by Christophe Jaquet). Paris: Éditions Amsterdam.

Hubier, S. 2003. *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin.

Kaufmann, J.-C. 2004. *Ego. Pour une sociologie de l'individu*. Paris : Armand Colin.

Kaufmann, J.-C. 2004. *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris : Armand Colin.

Kaufmann, J.-C. 2008. *Quand Je est un autre. Pourquoi et comment ça change en nous*. Paris : Armand Colin.

Lovinescu, M. 2008. *Etica neuitării. Eseuri politico-istorice / The Ethics of Non-oblivion. Political-Historical Essays*. Bucharest: Humanitas.

Maingueneau, D. 1993. *Le contexte de l'oeuvre littéraire*. Paris: Dunod.

Mattéi, J.- F. 2011. *Le procès de l'Europe. Grandeur et misère de la culture européenne*. Paris : PUF.

Milosz, C. 1980. *Une Autre Europe*. Paris: Gallimard.

Milosz, C. 1988. *La pensée captive*, Paris : Gallimard.

Neț, M. 1999. Post War Writers' Memoirs in Romania and France. A Study of Mentalities. Research Support Scheme. June-July. available at <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001040/01/41.pdf>. [accessed 27 October 2015].

Nowicki, J. 2001. La question de l'altérité in Europe dans l'interface Est / Ouest. In : L.B.Tachot and S. Gruzinski, eds. *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*. Paris: Maison des Sciences de L'Homme, pp.285-99.

Strugaru, O. 2013. *Exilul ca mod de existență. Andrei Codrescu în spațiul textual al dezrădăcinării / Exile as Way of Living. Andrei Codrescu in the Textual Space of Uprooting*, Bucharest: Muzeul Literaturii Române.

Șandru, C. 2012. *Worlds Apart? A Postcolonial Reading of post-1945 East-Central European Culture*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Taylor, C. 1994. *Multiculturalisme. Différence et démocratie* (trans. in French by Denis-Armand Canal).Paris: Aubier.

Tănase, V. 2011. *Leapșa pe murite. Document polițist și literar / Playing Fetch with Death! Detective and Literary Document*. Bucharest: Adevărul Holding&Institutul Român de Istorie Recentă.

Tănăsioiu, C. 2011. Revisiting Romanian Dissident under Communism. The Unbearable Lightness of Solitude. In: *History of Communism in Europe*, 2nd volume - *Avatars of Intellectuals under Communism*. Journal edited by The Institute for the Investigation of Communist Crimes and the Memory of the Romanian Exile. Bucharest: Zeta Books, pp.323-344.

Todorov, Tz. 2010. *Le siècle des totalitarismes*. Paris: Robert Laffont.

Ulici, L. 1998. Avatarii lui Ovidiu / Ovidiu's Avatars, *Secolul 20 Journal /20th Century Journal*, 1-3: 14-17.

Wieviorka, M. 2001. *La différence*. Paris: Éditions Balland.

Zepetnek, de T. 2002 (ed.). *Comparative Central European Culture*, Purdue: Purdue University Press.

NODES, CONNECTIONS AND NETWORKER FIGURES

Ștefan Vlăduțescu

Prof., PhD, Hab., University of Craiova

Abstract: This study is circumscribed social network analysis and approaches the theme of elements and figures within social networks. The purpose of research is to clarify the factors of networked processes and make sense to based social network. The used method is one of meta-analysis and comparison. Radiant core of human social network consists of actor and its relationships. In the network, the actor is understood as node and relationship as connection or contact. The bottom line is that beyond nodes and contacts, a network, as a whole, presents several specific features: dimension, extension, radiality density, degree of connectivity, accessibility, ponderosity, grade, grouping coefficient, boldness, and length of path. The main contribution of the research is the delimitation of 10 categories of "networker figures"; the most important figures are: figured bridge, facilitator figured contactor figure, figure influencer, and gatekeeper figure.

Keywords: social network analysis, network, node, actor, connection, relationship, networker figures

1. In network the relationship is understood as connection-contact, and the actor as node

At the system level named network, the most important factors are the elements and relationships between them. Concrete, the elements and the relationships constitutes the system structure. The structure elements, that is networkers, actors, agents are also named "points, nodes, or vertices"; relationships between elements are assigned as "lines, edges, arcs, or connections"

(Quandt, 2008). The node constitutes the actor representation at network level as totally. It makes visible the actor as generator and/or receptor of interaction. Herewith, it defines its performance to create, to maintain, to consolidate and to develop relationships. Additional, it gives a sign about actor's potential of interrelational/interaction, seen as intersection of connections that include him and/or cross him (Granovetter, 1973; Granovetter, 1992).

The connection emphasizes anonymously the interactions and the relationships of actor-node. If in traditional communication the actor was primordial, in communication performed by social networks basically is the connection. The absence from canonic schema of traditional communication of the emitter or of the receptor determines impossibility of creation a certain communication relationship. Communicational actor is in this case an existence condition. In social networks, where the number of actors-nodes is great (Scott, 2000; Scott, 2011), disappearing of an actor doesn't represent an existence condition, only an efficiency condition. For a social network the maximal exigency and herewith the existence and functioning condition is constituted by connection. Without connections an isolated actor-node will disappeared (Petrovici & Dobrescu, 2014; Negrea & Teodorescu, 2015). However, the network remains functional. Topological, the social network is a connections network and not in principal of nodes.

The node has local features and global features. The first local feature is represented of connection with adjacent node which are generic named neighborhoods. A node without vicinity is an isolated node. A feature of the node that immediate derives from actor's attributes we retrieve it in type difference (different of qualification). This is determined of manifestation as connection of individual attributes from virtual relational portfolio.

An actor can be capable of financial, commercial, professional, religious, etc. relationships. In network, he is only operating, let's say, religious element of his relational potential. Therefore, he will appear as node in religious connections plan. If he is operating also financial relationships, he will be registered also as node of financial connections plan. The actor's node will be populated, hence, of two types of connections representing relationships: religious and financial. In this way, the actor translates in node an attribute of relationship difference that is retrieved as difference of node type.

Another attribute node we identify in difference of quantity. The functional content of this attribute consist of number of marked manifestations in network in relation with type difference.

In other terms, it matters not only that an actor is registered as node with financial relational presences, but it is important also that the financial iterations number is lower or higher. The difference attributes qualitative and quantitative reflects attributes inherent of individual actor (Degenne & Forse, 1994; Hanneman & Riddle, 2005). On the other hand, connection, as representation of actor relationship on entity level named network, marks in parallel also interactions that are substantiated on performed relationships by actor-node. Similar to node, connection has qualitative attributes (of type difference) and quantitative (of number difference).

If for individual, as actor, element of social system, relationships are substantial, for a communication structure as social network, substantial seem to be connections. Some are involved in relationships of a type, another of other type.

2. Network's axes

In social network analyses there is an array of essential indicators, of standards:

1. dimension (ampleness, extension) of the network; it is taken into account that great organizations appear always subgroups with consistent structures that assure direct communication between each of their members;
2. extension consist of the grade in which any member of a network can reach/arrive to others members of network;
3. radiality designates the extension of the individual network and the grade in which supply innovation information and influence;
4. network density;
5. grade of connectivity;
6. accessibility for each of actors;
7. distance between actors (necessary time to meanings sending)
8. ponderosity of mutual contacts against transitive one;
9. grade represents the number of connections with others actors-nodes from network;
10. grouping coefficient represents a measure of possibility that two associates of a node to be associated between them; a higher grouping coefficient indicates a higher grade of appurtenance to a cluster/tribe/cliقة;

11. boldness of actor reflects, generally, a higher visibility of this in appurtenance network and in others social networks, taking into account the made selections and direct received, but also indirect ones with others members of the group;

12. length of path (Watts, 2003; Watts, 2004): the distance between pairs of nodes of network. The average length is the average of these distances between all pairs of nodes; For example: academician Gheorghe Păun in “The world seen by a mathematician”, illustrates revealing the idea of path length:

a) “In order of handshakes, I have the distance to Bach six.”

b) “My distance to Moisil is one. The definition is same, the event is another: no items in cooperation, no handshakes, but only a clang of glasses (with wine of course). It must to have also distance two, because I clanged with more familiar to Moisil.”

c) “I palmed Emil Constantinescu, with the Emperor of Japan. Is anybody interested to decrease his distance to Erdős, Bach, Hirohito-san, or is more attractive, to Moisil? I am anytime available...” (Păun, 2009, p. 10) (also Ghita, 2011).

Connections give coherence and cohesion of a network. The differences of connection of actors are capital for their attributes, responsibilities, conducts and behavior understanding. Taking into account that any connection can mark a flow of cognition (informational and knowledge), results that more connections denote the node-actor display to more and, often, more various information. A higher level of connections of a node-actor shows, on the other hand, also a power, a higher influence. The difference between nodes results from connections analyze. The actors-node that manifests relationships as connections are automatically in circuits of information. Quality and quantity of connections determine, additional, introducing of rumors faster in flow, but also, their exclusion through a faster verification-not confirming. The actors better connected and better “localized” in network are more capable to mobilize the resources, to generate new perspectives in ideas debate, to produce solutions more adapted to induced requirement by current issues. They arrive rather, more and more capably and more performant.

In terms of set of individual relationship, this, beside to be element-node of network, he belongs also to some sub-structures, to some parts of macrostructure- network. Therefore, an actor can cumulate a set of relationship which, within the network, is distributed on different zones and makes him “member” in more sub-structures. These sub-networks can display marked differences, they can have in foreground strong elites, central and clear hierarchy and with vast

connections. Around elite can gravitates a mass composed of persons with a reduced portfolio of connections. Differences of quality and quantity of connections indicate the stratification of network and of sub-networks representing individual's groups.

The constructive property of a network is the connectivity. The individual attributes of actors-nodes become visible and get value only within network. The elements (actor-node, relationship-connection) achieve importance according to arrangement in network, of layout in relation with network coordinates. Two are the presence attributes in network of node actor: Location (connection + distance) and power (centering + hierarchy level). The power in network means connectivity, and connectivity is seen by centering.

The node location is fixed according to centering (Freeman, 1979). Three are the criteria of centering: the grade of connection, connections (bridges) and neighborhood (distance). The nodes can be connected between them direct or through another node. Appurtenance to sub networks and layout in hierarchy/mass of these, as well in elite/mass macro-network fix the actor-node in a certain zone – this is his location. Location represents positioning of actor-node according to number and connections importance in center or to periphery of the network. The higher power has the central actors that become central nodes and are assiduous cultivated. Certainly, it is admitted that in network there are also actors that have power in network or without network, but which they hide it or is not made visible (Scott, J. & Carrington, 2011; Kadushin, 2012). The relationships from network, as it is known, are based on trust and opening. Therefore, the network hierarchy are constituted on trust requirement.

When an actor “is hiding”, he will remain without of “formal” hierarchy of the network; he will avoid some connections or he will mitigate another, such as to make not visible. Anyway, constructed on trust and information, the network designates automatic the leaders through location: who is in center, who mediates and generates more connections, that one has centering (Wasserman & Faust, 1994). The power in individual plan is given by relationships, in network plan, the power is given by their connections, quality and quantity.

The connection emphasizes to anonymous mode the interactions and relationships of actor-node. The connections give coherence and cohesion of a network (Freeman, 2004; Pitiriciu & Topală, 2011). According to the set of relationship of individual, this, beyond to be element-node of network, it belongs also to some substructures, some parts of macrostructure- network. The location of a node is fixed cording to centering (Stroud, 2008; Prell, 2011;Figueiredo, Chen

& Azevedo, 2015). There are three centering criteria: connection grade, connections (bridges) and neighborhood (distance). The nodes can be connected between them direct or through other nodes.

Not all nodes of social network have the same importance for its functioning. They influence differentially the information flow and interactions inside of network. The network actors, networkers, who were emphasized through performed roles in network became figures of network. Authenticated networkers through fulfilled standard roles and functions in network are named „networker figure”.

3. Conclusion

As generated figures specifically of inter-relational in network we remark:

1. bridge figure: bridge is a networker who through his connections assure the contactor transport a cognition between subgroups or communities; a relationship, a connection is considered bridge if, through its deleting, the closings will appear in different components of a graph; specifically, a local bridge is defined as relation of which extremes haven't certifiable neighbors as network members, respective can belong in fact to a connective network (Vlăduțescu, 2013);

2. facilitator figure: is also a bridge, a networker characterized in that he approaches the relational potential of two users who don't meet, and, meet them and having access to them, we are doing appropriate intercession that they to interrelation;

3. contactor figure: the contactor is a facilitator with possibilities of relational outside of network; he is an agent with large sphere of influence and who is based on connections from different groups; contactors create a large specter of connections: both strong connections and with persons who has frequent contacts (close friends, business partners, family), and weak connections (characterized by occasional interactions) (Vlăduțescu, 2015);

4. influencer figure is determined as part of a community (friend, colleagues, fan) who is borne of a central role: is well agreed, is “like”, is well commented, is “share”; unspecialized influencer is the ambassador: he suggests, sustain, he makes lobby, promotes, imposes (Ianoș Stănescu, 2015);

5. gatekeeper figure is a person defined as interface between appurtenance group and others sub-structures or groups, influencing information which arrive at appurtenance group level (Voinea, 2014);

6. broadcaster figure is defined in that is transmitting information from inside of group to outside;

7. coordinator figure has that networker who is connecting people from the same group and about who has a power ascending;

8. expert figure is a networker well trained who supply expertise those from network; the peripheral expert is that expert who is connected with not so many nodes;

9. lurker figure is individualized in that he is staying in expectance, being a potential diffuser of cognition, of information;

10. other figures in network are “the news presenter”, “the alarmist”, “the checkweigher”, “the modest”, “the bluffer”, “the weeper”, “play-list manager”, “the philosopher”.

Bibliografie

1. Cerban, M. (2013). Rehabilitation of the Mother Tongue in Teaching EFL to Adult Learners. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 70, 1696-1702.
2. Degenne, A., & Forse, M. (1994). *Introducing Social Network*. London: Sage Publications.
3. Figueiredo, C., Chen, W., & Azevedo, J. (2015). Central nodes and surprise in content selection in social networks. *Computers in Human Behavior*, 51, 382-392.
4. Freeman, L. (2004). *Development of Social Network Analysis*. Empirical Press.
5. Freeman, L. C. (1979). Centrality in social networks: Conceptual clarification. *Social Networks*, 1, 215-239.
6. Freeman, L. C. (2004). *Development of Social Network Analysis*. Empirical Press.
7. Ghita, C. (2011). I. L. Caragiale's Prose of Terror. *Proceedings of the European Integration: Between Tradition and Modernity*, Vol. 4, pp. 165-176.
8. Granovetter, M. (1973). The Strength of weak Ties. *American Journal of Sociology*, 78(6), 1360-1380.
9. Granovetter, M. (1992). Problems of Explanation in Economic Sociology. In N. Norhia & R. G. Eccles (Eds.), *Networks and Organizations: Structure, Form and Action*. Boston: Harvard Business School Press.
10. Ianoș Stănescu, Georgiana (2015). Portrayals of Immigrants in European Media. In I. Boldea (Ed.), *Discourse as a Form of Multiculturalism in Literature and Communication* (pp. 114-123). Tirgu Mures: Arhipelag XXI.
11. Hanneman, R. A. & Riddle, M. (2005). *Introduction to social network methods*. Riverside: University of California Press.
12. Kadushin, C. (2012). *Understanding social network: theories, concepts, and findings*. New York: Oxford University Press.
13. Negrea, X., & Teodorescu, B. (2015). Pathways of Social-Political Communication Infusing Societal Environment. In Sandu, A; Frunza, A; Ciulei, T; et al. (Ed.) *Conference: 6th LUMEN International Conference on Rethinking*

- Social Action Core Values Location: Iasi, Romania, Date: APR 16-19, 2015, Rethinking Social Action. Core Values, Pages: 889-892.
14. Păun, G. (2009). Lumea văzută de un matematician. București: Editura Arefeana.
 15. Petrovici, A., & Dobrescu, T. (2014). The role of emotional intelligence in building interpersonal communication skills. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 116, 1405-1410.
 16. Pitiriciu, S., & Topală, D. V. (2011). Legal Collocations in EU terminology. Proceedings of the European Integration: Between Tradition and Modernity, Vol. 4, pp. 583-589.
 17. Prell, C. (2011). Social Network Analysis: History, Theory and Methodology. Thousand Oaks, CA: Sage.
 18. Quandt, T. (2008). Network Analysis. In W. Donsbach (Ed.), The International Encyclopedia of Communication. Vol. 7. Oxford, UK, and Malden, MA: Blackwell Publishing.
 19. Scott, J. & Carrington, P. (2011). (Eds.). The Sage: Handbook of Social Network Analysis. Thousand Oaks, CA: Sage.
 20. Scott, J. (2000). Social network analysis. (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.
 21. Scott, J. (2011). Conceptualising Social World. Cambridge University Press.
 22. Stroud, D. (2008). Social networking: An Age-Neutral Commodity-Social Networking Becomes a Mature Web Application. *Journal of Direct, Data and Digital Marketing Practice*, 9(3), 278- 292.
 23. Vlăduțescu, Ș. (2015). Functions of Communication: An Organizational Communication Case. In I. Boldea (Ed.), Discourse as a Form of Multiculturalism in Literature and Communication (pp. 539-547). Tirgu Mures: Arhipelag XXI.
 24. 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.
 25. Voinea, D. V. (2014). A demographic portrait of Romanian immigrants in California. *Social Sciences and Education Research Review*, 1(1), 63-70.

26. Wasserman, S. & Faust, K. (1994). Social network analysis: methods and applications. New York: Cambridge University Press.
27. Watts, D. J. (2003). Six Degrees: The Science of Connected Age. London: Vintage.
28. Watts, D. J. (2004). The “New” Science of Networks. Annual Review of Sociology, 30, 243-270.

MIRCEA MARTIN AND THE VOCATION OF NUANCE

Iulian Boldea

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

Abstract: Echilibrat în enunțuri, ponderat în atitudini, reținut în reacții, cultivând austeritatea rafinată în formă și erudiția în fond, Mircea Martin e posesorul unei fizionomii critice care decurge din urbanitate desăvârșită și demnitate, chiar dacă sunt de găsit în opera sa și pagini polemice, în care e apărută integritatea amenințată a criticii, sau esența etică ce se regăsește în filigranul oricărui demers cultural. Repudierea tabu-urilor, precum și refuzul oricărei forme de idolatrie oglindesc relieful unei opțiuni critice în care se împacă, într-un firesc corelativ estetic, geometria și spiritul de finețe, expresivitatea radicală și empatia nuanțurilor necesare.

Key-words: critică literară, concepte critice, nuanță, vocație.

Preliminarii

Mai toate cărțile lui Mircea Martin nu conțin să ne spună, fie explicit, fie implicit, câte ceva despre autorul lor. Cufundându-se în oglinda fascinantă a altor texte, criticul găsește acolo, asumându-și postura unei vagi mise en abîme, propriul său portret, proiectul său intelectual, fizionomia – atât de distinctă – a stilului său. De aceea, în ciuda rigorii lor geometrice, în ciuda obiectivării și a lucidității ca metodă de lucru și dispoziție lăuntrică, demersul critic al lui Mircea Martin nu ține deloc să-și ascundă notele confesive, sinuozitățile afective și, uneori, avatarurile umorale. Departe de a ne afla confrunțați, la lectura vreunui text al său, cu o autoritate impersonală, ce-și arogă o morgă lustruită de cine știe ce metodă esoterică, altfel spus, departe de a fi siliți la gesturi de solemnă deferență, dimpotrivă, critica lui Mircea Martin ne propune un dialog deschis și fecund, înlăturând distanțele și asumându-și cu probitate normele deontologice ale profesiei sale. Confesiv uneori până la anularea distanțelor față de celălalt, demonstrativ fără ticuri retorice, subiectiv până la implicarea propriei interiorități în litera scrisă, dar impunându-și,

atunci când e nevoie, o distanțare netă chiar față de efluviile propriilor sentimente, Mircea Martin e, înainte de toate, un critic al criticii. Voința de teoretizare, vocația disciplinării ideatice decurg dintr-o interioară și, totodată, imperioasă nevoie de autoclarificare, căci, din câte bănuiesc, criticul nu face altceva, expunându-și propriile idei, decât să-și formuleze incertitudinile, să-și notifice ori să-și motiveze neliniștile.

Raportul dintre critică și literatură, așa de complex, atât de delicat, e abordat sub unghiul incidențelor formale, la nivelul unor specii literare ce probează interferențele celor două moduri de existență în/ întru literar: “Mai probabil, dacă nu mai puțin funest, ar fi ca, înainte de a trece în altceva, literatura să treacă în critică. Literatura întâlnește critica prin tendința irepresibilă spre eseu, critica întâlnește literatura prin ambiția și calitatea inconfundabilă a unei scriituri” (Critică și profunzime). Dar, dincolo de aceste formulări, incidențele, ca și dialogul fertil dintre literatură și critică sunt validate prin intermediul unei serii interpretative cu mult mai largi, pe care criticul nu pregetă să o fructifice. Experianța modernă, dar, mai ales, cea postmodernă ne oferă, astfel, exemplul așa-zicând viu al unor opere ce își conțin, de nu propria exegeză, măcar unele repere analitice viabile, demne de luat în seamă. Cu alte cuvinte, limbajul și metalimbajul coexistă, se manifestă aproape simultan, extrăgându-și semnificațiile unul din celălalt. “Funcția provocatoare a ideilor în plan artistic” pe care Mircea Martin o accentuează cu destul aplomb nu este decât un element al acestei latente interferențe între literatura propriu-zisă și discursul despre literatură. Odată pierdută inocența “virginală” a literaturii moderne, ea nu încetează “să-și pună problemele generale ale literaturii, dar se și întoarce în același timp asupra-și, recapitulând și proiectând” (Singura critică).

Glosând asupra raporturilor, medierilor, interferențelor dintre critică și literatură, Mircea Martin nu scapă din vedere nici alianța, indiscutabilă, ba chiar firească, dintre critică și filosofie. Raportul dintre cele două componente esențiale ale culturii este complex, mai ales pentru că presupune o doză, deloc neînsemnată, de specularitate: orice operă literară se naște, pe de o parte, dintr-o anume viziune asupra lumii, e fructul unei meditații mai mult sau mai puțin latente. Pe de altă parte, creația critică, ce se pliază pe reliefurile operei literare, încercând să degaje de aici semnificații, sensuri majore, conține ea însăși un cod filosofic, o intuiție profundă a unor sensuri. Dialogul acesta operă literară/ demers critic își dovedește o dată în plus coerența și, implicit, necesitatea. Dimensiunea filosofică a criticii literare e de o atât de elocventă realitate, încât Mircea Martin nu pregetă să conchidă: “alianța dintre critică și filosofie este atât de necesară și

evidentă încât pare aproape o tautologie termenul de critică filosofică”. Dar, subliniază în continuare autorul, „adevărata perspectivă filosofică presupune un punct de vedere unitar, justificat prin coerență și validitate, dar și respectul altor puncte de vedere. O critică adevărată trebuie să ajungă întotdeauna la o structură – și filosofia o ajută să ajungă – dar la o structură căreia să nu-i lipsească imaginația altor structuri posibile. Filosofia în critică înseamnă angajare, dar această angajare nu trebuie să ducă la absolutizarea propriei poziții”.

Preocupat, așadar, de statutul criticii literare, de rolurile pe care aceasta e datorare să și le asume, Mircea Martin pune în lumină și câteva dintre funcțiile criticii: de descoperire, de valorizare și de orientare. Între toate aceste funcții însă, raportul este de “consecuție”, neexistând separare, hiat între descoperirea operei, valorizarea ei și integrarea într-un flux estetic, în care să-și aibă locul ei propriu. În virtutea acestei (cel puțin) triple funcționalități, critica literară acționează într-un mod mai mult sau mai puțin mediat asupra conștiințelor literare, contribuind astfel la “socializarea” idealului estetic: “Critica este eficace prin faptul că, pe căi diverse, grăbește conștiința de sine a scriitorilor, interpretând obsesiile centrale ale unei literaturi ca simptome ale unei epoci; prin faptul că, impunând un anumit tip de exigență, determină alunecări importante ale sensibilității și ale receptivității literare”. Dacă Mircea Martin este (într-un abia schițat, nedesăvârșit portret), un critic echilibrat, ponderat în atitudini, cu gesticulație reținută și cu un indiscutabil gust pentru metafora critică austeră, cu o fizionomie stilistică clasică, ce-și arogă urbanitatea expresiei și demnitatea ținutei ca elemente constitutive, nu sunt puține momentele când postura olimpică își arată fisurile, verbul critic se precipită iar expresia acidă erodează pagina. Astfel de momente sunt de găsit mai ales în paginile polemice, în acele enunțuri prin care autorul apără integritatea amenințată a criticii, în acele intervenții care vizează, în fine, moralitatea – inerentă oricărui act critic. În acest fel, tabu-urile și idolatria suportă, în egal ritm, blamul și invectiva criticului, fiind, în fond, două fețe ale unei demonice intoleranțe față de autor, operă, cuvânt. Un tablou similiapocaliptic precum acela din articolul În absența criticii (din volumul Singura critică) e revelator pentru opțiunea morală a lui Mircea Martin.

Modelul critic de la care se revendică Mircea Martin e posibil să fie Lovinescu, cel care a “intelectualizat trăirea estetică și a înnobilit pentru prima dată metoda recompunerii prin analogie a unui univers artistic”. De aceea, ca un veritabil spirit antidogmatic, Mircea Martin nu are cultul formulelor teoretice apodictice, încremenite în narcisism extatic. Metoda se verifică în confruntarea ei cu exemplul, modelul teoretic e inefficient în absența operei concrete, “întoarcerea

la operă” fiind imperativul sub semnul căruia se aşază un întreg program estetic. Imanenţa textului trebuie să fie, de aceea, o axiomă teoretică dar şi un “principiu etic”, căci, subliniază autorul, “preeminenţa acordată operei devine pentru un critic angajat prescripţie de ordin deontologic. Să pornim deci de la texte, nu de la contexte, să nu ajungem în nici un caz, la contexte înainte de a trece prin texte”.

Deşi s-a aplecat, cu un constant interes şi cu egală disponibilitate asupra clasicilor şi a modernilor, exersându-şi, cum s-ar zice, priza la concret, Mircea Martin îşi datorează faima, cred eu, mai ales studiilor sale, demne de tot intereseul, dedicate problematizărilor teoretice. Critică şi profunzime, Dicţiunea ideilor, Singura critică – sunt cărţi care se pot constitui în veritabile sărbători ale intelectului prin densitatea ideatică, prin modul de a pune în scenă disocierile, prin persuasiunea calofilă a frazei critice. Pentru Mircea Martin critica e un risc asumat, o vocaţie sacrificială. Fraza sa critică, în care o umbră de melancolie şi o vagă austeritate se întâlnesc benefic, încântă şi trezeşte la luciditate în acelaşi timp: “Există – cel puţin aparent – o singurătate a criticii sinonimă cu singurătatea lecturii şi corespunzătoare solitudinii creaţiei înseşi. Actul critic e greu de conceput în absenţa unei trăiri izolatoare, chiar dacă aceasta nu e împinsă până la identificare. Înainte de a se raporta la context, criticul e dator să pătrundă în intimităţile textului; înainte de a situa opera se cade să o înţeleagă în sine, situarea nefiind altceva, desigur, decât tot o etapă, lărgită, a înţelegerii”. Sunt rânduri ce configurează un autoportret în filigranul căruia intelectualitatea şi gravitatea existenţială se întrepătrund.

Scenografiile nuanţei

Preocupat cu deosebire în cărţile sale de metoda, statutul şi mersul criticii literare, de metamorfozele şi rolurile ei, Mircea Martin distinge trei funcţii mai importante ale criticii (descoperire, valorizare şi orientare), aflate în raport de “consecuţie”, de interconexiune. În virtutea acestei axiome, critica literară mediază receptarea optimă a valorilor estetice, contribuind la ascuţirea şi nuanţarea sensibilităţii literare: “Critica este eficace prin faptul că, pe căi diverse, grăbeşte conştiinţa de sine a scriitorilor, interpretând obsesiile centrale ale unei literaturi ca simptome ale unei epoci; prin faptul că, impunând un anumit tip de exigenţă, determină alunecări importante ale sensibilităţii şi ale receptivităţii literare”. Echilibrat în enunţuri, ponderat în atitudini, reţinut în reacţii, cultivând austeritatea rafinată în formă şi erudiţia în fond, Mircea Martin e posesorul unei fizionomii critice care decurge din urbanitate desăvârşită şi demnitate,

chiar dacă sunt de găsit în opera sa și pagini polemice, în care e apărată integritatea amenințată a criticii, sau esența etică ce se regăsește în filigranul oricărui demers cultural. Repudierea taburilor, precum și refuzul oricărei forme de idolatrie oglindesc relieful unei opțiuni critice în care se împacă, într-un firesc corelativ estetic, geometria și spiritul de finețe, expresivitatea radicală și empatia nuanțurilor necesare.

Radicalitate și nuanță (Editura Tracus Arte, 2015) este, în ciuda caracterului în aparență compozit, eterogen (se regăsesc în sumar transcrieri ale unor conferințe, texte radiofonice, evocări, referate de doctorat, interviuri, fragmente din volume colective), o carte în care geometrizarile teoriei și finețea analizei de text se conciliază, alcătuind o pledoarie pentru lectură vie, dinamică, aptă să surprindă în egală măsură mobilitatea intermitentă a detaliului și statornicia întregului. Studiile și articolele despre G. Călinescu, Tudor Vianu, Adrian Marino, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Mircea Zăciu, Cornel Ungureanu, Matei Călinescu, Ion Negoitescu sau Marian Papahagi aprofundează relieful criticii literare românești în datele și figurile sale esențiale. O secțiune aparte e cea finală, consacrată Școlii pălănișene, cu texte despre *Jurnalul de la Pălăniș* și *Epistolarul* lui Gabriel Liiceanu, analizate cu aplomb și simț al proporțiilor. Percepția lucidă a beneficiilor radicalității este îndreptățită de unele „cazuri” de flagrantă detentă etică, în care a fost pusă în cauză libertatea de gândire și de creație, producându-se rezistența în fața ideologiei desfiguratoare sau disidența fățișă dinaintea Răului comunist: „După 1990 s-au putut manifesta și în spațiul public românesc poziții radicale de ordin politic, până atunci interzise. Singurele cu adevărat legitime, adică având o acoperire morală, au fost însă cele aparținând victimelor regimului și oponenților săi. Numele lui Paul Goma, al Doinei Cornea și al lui Vasile Paraschiv se cer amintite în primul rând. Oamenii aceștia au avut curajul de a se opune dictaturii în timp ce se aflau (încă) sub dictatură, au fost radicali în viață, altfel spus cu propria viață”. Apelul la nuanță a fost experimentat foarte rar și intermitent în cultura românească, cultură ce pare mai aproape de cultul radicalismului, de expresia provocatoare și ofensivă, de agresivitatea lozincii sau de retorica polemicii, cu sau fără obiect precis. Iar faptul că mai există, și astăzi, intelectuali care ignoră nuanța, o desconsideră sau nu îi înțeleg rostul și mecanismele de funcționare este deplâns de critic: „Chiar și pentru anumiți intelectuali, din păcate, nuanța pare un accesoriu facultativ, o revendicare neglijabilă, insignifiantă. Pentru alții, nuanțarea, ca intenție și ca operație, nu e doar inutilă, dar chiar neproductivă, obstruantă («încurcă lucrurile», întârzie concluziile). În fine, o altă categorie de gânditori o consideră un mod de evaziune, de ezitare, de

evitare a opțiunii, când nu o califică drept concesie făcută preopinentului, probă de nesiguranță, de slăbiciune, ba chiar o decizie de sine“. Deloc întâmplător, Mircea Martin consideră, tranșant, că „nuanța și [...] conștiința ei reprezintă câștiguri certe ale modernității“.

Cartea lui Mircea Martin este centrată pe distincția, sau chiar complementaritatea, dacă se poate spune astfel, dintre radicalitate și nuanță. Radicalitatea, observă autorul, păcătuiește prin parțializare sau generalizare, prin exclusivism sau reduționism, prin distincții tăioase ce ignoră complexitatea, sau printr-un refuz net al dialogului. Nuanța e dialogică, deschisă, imponderabilă, mizând pe o percepție atentă, răbdătoare și subtilă, analitică și introvertită, în vreme ce discursul radical e impulsiv, ofensiv, retoric și pătimăș. Mircea Martin articulează, cu o plastică dicțiune a ideății, particularitățile, atuurile și dezavantajele celor două tipuri discursive, mecanisme maniheice, de fapt, care le subîntind anatomia conceptuală, dar și modul în care ele se adaptează, printr-o fiziologie teoretică suplă, la contextul unei piețe a ideilor atât de convulsivă și de imprevizibilă cum e cea românească: „Dacă radicalitatea este [...] absolutizantă, categorică, neconcesivă, ba chiar, nu o dată, excesivă, antrenează gesturi tranșante, apelează la verbe casante; poate împinge intransigența pînă la intoleranță, nu acceptă alternative, este intratabilă și «inadaptabilă», fermitatea ei este amenințată de rigiditate și dogmatism. O gândire nuanțată mobilizează alte resurse și vizează alte ținte: este moderată, flexibilă, maleabilă, concesivă, adaptabilă, adică pliabilă la texte și la realități, problematizantă în sens interogativ sau dilematic. Este modestă și discretă în vreme ce radicalitatea se face întotdeauna vizibilă, nu fără ostentație – și chiar cu aroganță uneori”.

Fragmentarismul textelor, unele circumstanțiale (recenzii, articole omagiale), altele dictate de presiunile unor exigențe interioare sau de urgențele contextului, este atenuat de recurența temelor care le străbat, aceleași toposuri obsesive care coagulează gândirea critică a lui Mircea Martin, critic de idei și de atitudine care îmbină retorica problematizării, pasiunea interogației și demonia teoriei. În prima secțiune a cărții, *Explorări*, sunt reunite efigii, portrete, incursiuni atente și nuanțate în peisajul criticii românești de ieri și de azi - *Recitindu-l astăzi pe Călinescu*, *Actualitatea lui Tudor Vianu*, *Freamătul erudiției* (Edgar Papu), *O critică a „hranei spirituale”* (Mircea Zăciu), *Criticul „nepereche” al literaturii române postbelice* (Nicolae Manolescu), *Ion Pop și legitimarea modernistă a Avangardei românești* etc. Portretul lui Nicolae Manolescu e revelator pentru spiritul de finețe și pasiunea nuanței dovedite de Mircea Martin, atunci când surprinde calități dominante, rolul și importanța demersului manolescian în epocă, dar și unele

fisuri de conduită critică, între care minimalizarea contribuțiilor altor critici sau ambiția singularizării: „Plăcerea (feminină?) de a atrage privirile, de a acapara scena se remarcă nu doar în ticuri ale scriiturii («E de mirare că nu s-a observat pînă acum...», «cum să spun...», «vai» etc., ci și în răsturnarea cu mult aplomb a opiniilor acreditate, în minimalizarea sistematică a contribuțiilor celorlalți critici, fie acești congeneri sau predecesori iluștri. La urma urmelor, ambiția singularității, și chiar a supremației poate fi considerată pozitivă, stimulatorie pentru sine și provocatoare pentru alți; cu condiția să implice și o autocritică: cine vrea să îi depășească pe alții ar trebui să fie în stare să se depășească și pe sine”).

În mod paradoxal, beneficiile unui discurs radical se pot percepe numai în măsura în care energiile acestuia sunt corectate sau personalizate de infuziile de autenticitate ale nuanței, cea care imprimă elocvenței un timbru dubitativ, eufemizând expresivitatea ofensivă a radicalității („Nuanța este reverența pe care luciditatea o face unui adevăr pe care radicalitatea singură riscă să-l deformeze prin însăși impetuositatea exercițiului său. De fapt, nuanța este reverența pe care orice gânditor s-ar cuveni s-o facă unui adevăr al cărui singur deținător se va fi crezut o clipă – în apexul radicalității – că este“. Comentariul despre *Jurnalul de la Păltiniș* din finalul cărții este un model de obiectivitate și de obiectivare critică; sunt explicate aici mecanismele care au condus la legitimarea grupului de filosofi din jurul lui Noica, pe o scenă a culturii dominată de literatură, în care sunt puse în joc mecanisme și strategii de seducție, de extracție elitară, care, cel puțin în cazul discipolilor lui Noica, au avut efect și succes, conducând la asediul și apoi acapararea arenei culturale românești: „Dacă situăm *Jurnalul de la Păltiniș* în contextul epocii și, mai exact, în anii '80 ai comunismului târziu, începem să înțelegem că poziția autorului, comportamentul său busculant nu se datorează patimii oarbe cît unei strategii sau tactici de autoafirmare. Deloc oarbă, cum riscă să pară, patima susține un veritabil program pe care autorul știe să-l facă eficient fără să-l declare. Obiectivul era ocuparea unei poziții centrale în cultura română contemporană. În vederea atingerii lui, nu era productivă o confruntare cu alți filosofi (nu intră în discuție ideologii oficiali), care aveau, oricum, un alt limbaj și un ecou public extrem de redus. Atacul trebuia declanșat pe o scenă mult mai largă și chiar împotriva protagoniștilor ei”).

Reflecțiile lui Mircea Martin despre critici și critică literară, despre ideologii și contexte din *Radicalitate și nuanță* sunt tot atâtea pledoarii pentru legitimarea nuanței în discursul cultural românesc, într-o carte pasionantă prin verva ideilor, prin savoarea enunțurilor, dar și prin

claritatea unei gândiri ce a făcut din vocația nuanțării nucleul tare ale unui program critic și teoretic de incontestabilă anvergură.

Bibliografie

1. Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, Editura Univers, București, 1999
2. Iulian Boldea, *Critici români contemporani*, Editura Universității „Petru Maior”, Tîrgu-Mureș, 2011
3. Al. Cistelean, *Diacritice*, Editura Curtea veche, București, 2007
4. Gheorghe Grigurcu, *Critici români de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1981
5. Gheorghe Grigurcu, *Între critici*, Editura Dacia, 1983
6. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
7. Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, I, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987
8. Marian Papahagi, *Fragmente despre critică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994
9. Irina Petraș, *Panorama criticii literare românești. Dicționar ilustrat*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001
10. Eugen Simion (coord.), *Dicționarul general al literaturii române*, Editura Univers enciclopedic, București, 2004
11. René Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, 4 vol., Editura Univers, București, 1974-1979
12. Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicționarul Scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 2002

THE JOURNAL OF A LONE WOMAN

Gheorghe Glodeanu

Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Centre

Abstract: The publishing house Vremea from Bucarest recently launched two interesting books, dealing with the biography of the most important culture person of the inter-war period, the philosopher Nae Ionescu. I refer to The journal with and without Nae Ionescu by Elena-Margareta Ionescu and She all yours, he all yours, Correspondence leaves Nae Ionescu – Elena-Margareta Ionescu. The pretext of the publishing of those two books is the fact that in 2015 there was the 125th anniversary of the famous professor's of Metaphysics birth as well as the 100th anniversary of his marriage with Elena-Margareta Fotino and the 75th anniversary of his passing away. The correspondence volume represents just a pretty thin selection (93 letters) from 546 letters published by Dora Mezdrea at the publishing house Anastasia in 1997, while the journal is based on the edition appeared in 1999 at the Crater publishing house. Written in 1918 – 1961 that means throughout the course of 43 years, it's difficult to imagine that the notes of a devoted wife could be reduced to 90 pages printed by the recent edition. Especially, she lived a long period of time alone, so that she needed an obedient confidant as the book of notes.

Din **Nota asupra ediției** aflăm că lucrarea reunește însemnările ținute de către Elena-Margareta Ionescu în perioada 1918 – 1961. Cum materialul se dovedește cam redus ca număr de pagini, editorii au publicat, în prelungirea notelor zilnice, și câteva scrisori primite de la Octav Onicescu, Constantin Noica și Radu Ionescu, două horoscoape, arborele genealogic al autoarei, precum și mai multe fotografii din arhiva familiei. Scopul este acela de a face cunoscută și o altă latură a personalității lui Nae Ionescu decât cea publică. Este vorba de imaginea sa intimă, așa cum reiese din relațiile cu soția și copiii săi.

Jurnalul Elenei-Margareta Ionescu este alcătuit din cinci caiete. Însușind 13 pagini, primul conține însemnări din perioada decembrie 1918 – 24 ianuarie 1919. Mai voluminos (58 de

pagini), cel de-al doilea caiet se referă la perioada mai 1929 – mai 1961. Al treilea are doar opt file nedatate, evenimentele zugrăvite vizând, probabil, anul 1930. Caietul următor reunește 93 de pagini și vizează perioada 16 octombrie 1937 – 15 martie 1940, în timp ce ultimul, de numai 7 pagini, se referă la anul 1937. În mod firesc, însemnările au fost tipărite în ordine cronologică. Ele se dovedesc importante deoarece, asemenea scrisorilor, ne lasă să pătrundem în intimitatea lui Nae Ionescu și a soției acestuia.

Cartea beneficiază și de o documentată prefață purtând semnătura lui Sorin Lavric, intitulată în mod simbolic **Cuceritorul**. Exegetul vede în însemnările Margaretei Fotino niște „*pagini de drastică lamentație trădând ani de frământare acerbă*”. Pentru a-și justifica opiniile, criticul se vede obligat să dea timpul înapoi și să reconstituie profilul spiritual al celor doi protagoniști. Întâlnirea dintre Margareta Fotino și Nae Ionescu a avut loc în 1911. La vremea respectivă, ea era studentă la Litere, la București, iar el, la Filosofie. Margareta s-a născut în 1889 la Bârlad, în timp ce Nae un an mai târziu, la Brăila. Deși cu un an mai tânăr, viitorul profesor de metafizică reușește să își finalizeze mai repede studiile de licență. Drept urmare, în toamna anului 1913, cu sprijinul foștilor săi dascăli Constantin Rădulescu-Motru și Dumitru Drăghicescu, obține o bursă de doctorat la Universitatea din Göttingen. Din păcate, după izbucnirea Primului Război Mondial, Nae Ionescu este forțat să își întrerupă studiile și să se întoarcă în țară pentru efectuarea stagiului militar. Între timp, prietenia cu Margareta Fotino dobândește dimensiunile unei veritabile idile, soldată cu căsătoria celor doi la sfârșitul anului 1915. Povestea de dragoste dintre Elena-Margareta Fotino și Nae Ionescu este amplu reflectată în schimbul lor epistolar din această perioadă.

Deoarece România era o țară neutră în 1915, lui Nae Ionescu i se permite să se întoarcă în Germania pentru a-și continua studiile doctorale. De data aceasta, el pleacă însoțit de frumoasa lui soție. Din păcate, șederea lor se dovedește destul de dramatică deoarece, odată cu intrarea României în război, doctorandul ajunge prizonier, petrecând aproape un an (octombrie 1916 – august 1917) în castelul medieval Celle-Schloss de lângă Hanovra, transformat în lagăr. După eliberare, Nae Ionescu nu are dreptul să părăsească Germania, fiind obligat să lucreze la editura Tyrolia, ce tipărea cărți religioase. Sorin Lavric denumesc cei trei ani petrecuți în țara lui Goethe „*perioada amorului conjugal*”, deoarece aceasta este epoca în care se nasc cei doi băieți ai soților Ionescu, Radu Mircea și Răzvan.

La scurt timp după întoarcerea în țară a cuplului, în 1919, începe ascensiunea profesorului universitar. Spirit carismatic, acesta ajunge nu numai maestrul spiritual al unei generații de excepție, ci și un seducător redutabil, țintele sale fiind femeile cu pretenții intelectuale. Conferințele publice și articolele tipărite în cotidianul „Cuvântul” sporesc și mai mult faima magistrului. În acest moment de vârf al carierei profesionale începe criza profundă a cuplului. O criză oglindită atât în corespondență, cât și în paginile jurnalului. Sorin Lavric are dreptate afirmând că a fi soția omului de succes Nae Ionescu nu era un privilegiu sau un răsfăț. Dimpotrivă, o inepuizabilă sursă de tristețe.

Filosoful ajuns la maturitate este prezentat drept un seducător, postură ce provoacă o durere imensă în sufletul soției înșelate, în ciuda cultului nutrit pentru soțul ei. Pentru Sorin Lavric, însemnările Margaretei Ionescu par a fi rupte „*dintr-un catastif al reproșurilor permanente*”. Chiar dacă femeia îndrăgostită nu ezită să își proclame sentimentele, ea se războiește mereu în scris cu profesorul infidel. Amorul matrimonial este ucis de rutină, iar bărbatul plictisit caută plăcerea în brațele amantelor. Drept urmare, jurnalul Margaretei Fotino devine – spune Lavric – „*jurnalul unei decepții*”, „*un testimoniu al chinurilor prin care trece autoarea*”, „*un catalog de sentimente, nu o cronică de întâmplări exterioare*”. Femeia este surprinsă în postura de victimă într-o luptă inegală și, în manieră camilpetresciană, totul e zugrăvit din perspectiva subiectivă și limitată a unui personaj martor și actor. Elena-Margareta Ionescu nu este o ființă mediocră. Nu este numai frumoasă, dar are și un statut intelectual care – fără să se ridice la standardele soțului – îi face cinste. Are lecturi temeinice, e preocupată de filosofie, iubește arta, cântă bine la pian și face remarcabile comentarii muzicale. Deviza pe care își clădește întreaga existență și de care nu se va dezice niciodată sună în felul următor: „*clear thinking, clean living*”, adică „*să gândești clar, să trăiești curat*”.

În mod paradoxal, chiar dacă cea care se confesează este Margareta Fotino, principalul personaj al însemnărilor rămâne Nae Ionescu. Aceasta deoarece, și după despărțirea din 1930, gândul ei rămâne fixat în mod obsedant la soțul plecat. Însemnările își păstrează caracterul intim, în sensul că ne prezintă pe larg frământările interioare ale femeii îndrăgostite, dar se opresc foarte puțin la evenimentele social-politice dramatice ale unei epoci tragice din istoria Europei.

Reconstituind profilul spiritual al lui Nae Ionescu, Sorin Lavric remarcă faptul că profesorul de metafizică era un om al ideilor, nu al efuziunilor sentimentale. În viziunea acestui crai atipic, iubirea trece prin intelect, e mai mult o stare de spirit decât o trăire voluptuoasă. Pe

măsura înaintării în vârstă, posesia senzuală contează tot mai puțin, rămânând importantă seducția de tip cerebral. Prin intermediul lui Nae Ionescu asistăm și la o reiterare a mitului lui Pygmalion, în sensul că unele din iubitele sale au fost formate după chipul și asemănarea maestrului. Sub acest aspect, cea mai importantă creație a magistrului rămâne Elena-Margareta Fotino. Pentru filosoful cerebral, femeile nu reprezintă niște muze inspiratoare, ci oglinzi în care își poate contempla puterea de seducție.

Prima însemnare este datată München, 25 noiembrie 1918. Elena-Margareta face bilanțul primilor trei ani de căsătorie: „*trei ani de grele încercări; trei ani de curaj și speranțe, trei ani de adâncă luptă p[entru] existență și sufletească. Doi copilași au binecuvântat ac[eastă] căsătorie, doi băieți mici și drăgălași*”. Rememorând perioada müncheneză a existenței sale zburdate, diarista se compară cu fata plină de iluzii din urmă cu opt ani, care călca pragul Universității pentru prima oară cu nesfârșite speranțe și încredere în viitor. Se întreabă ce a rămas din visele sale de odinioară, din aspirațiile unui suflet cu nespus dor de viață, din nevoia ei de a crea.

Este interesant faptul că Margareta Ionescu simte nevoia să definească genul diaristic și motivele pentru care scrie. Însemnările au un caracter intim, autoarea văzând în caietul de însemnări un confident în fața căruia își poate deoala frământările sufletești: „*Scriu doar numai p[entru] mine: nu e nevoie să fiu modestă. De ce scriu? Fiindcă simt nevoie să vorbesc cu cineva și nu știu pe nimeni căruia i-aș putea deschide sufletul fără restricție, pe nimeni care m-ar putea înțelege*”.

Îl are alături pe Nae, un prieten bun, dar pentru care ea nu este decât o femeie. În viziunea filosofului misogin, o femeie poate fi curajoasă, activă, bună și iubitoare, dar rămâne tot femeie. Adică are dreptul să aibă suflet, dar unul de femeie, după cum are dreptul să aibă minte, dar tot una de femeie. Bărbatul este cel care poate să aibă „*avânturi în lumea ideilor, o viață pur sufletească, mergând mână în mână cu viața brută*”.

Transcriindu-și frământările sufletești cele mai adânci, paginile diaristei lasă o puternică impresie de autenticitate a trăirilor. Chiar dacă nu se ridică la nivelul spiritual al soțului, Margareta este o femeie cultă, cu lecturi solide. Ea dă dovadă de un cert talent literar, care vine tocmai din sinceritatea absolută a notațiilor. Pentru a-și circumscrie condiția, trimite la un proverb chinez, care spune că „*A iubi fără a stima e a considera ființa iubită ca pe un animal domestic*”. Este de părere că citatul din filosofia orientală definește foarte bine statutul ei în fața bărbatului cu care trăiește. Cuvintele întrebuițate se dovedesc extrem de dure: „*Pentru el sunt un câine*

credincios, chiar un câine înțelegător, căruia i se pot spune anumite lucruri, dar un câine!” Postura aceasta se dovedește umilitoare, jenantă, dar se obișnuiește cu ea. Nu o înspăimântă, deoarece simte în ea o forță supraomenească ce îi dă puterea de a se ridica deasupra prejudecăților. Maniera în care Nae s-a comportat cu ea i s-a părut insultătoare, deoarece s-a considerat disprețuită în ceea ce avea ea mai bun, în profunzimile vieții ei sufletești. Chiar dacă la început s-a revoltat, s-a decis să compenseze ofensa printr-o trăire interioară mai intensă și mai vibrantă decât oricând. Opiniile celorlalți nu o interesează deoarece nu simte nicio legătură sufletească față de ei, suflete pline de invidie și mici slăbiciuni omenești. Oamenii cu care se întâlnește nu se dovedesc interesați, oferind doar subiecte de cercetare pentru o minte aflată veșnic în activitate.

Margareta radiografiază în mod critic povestea lor de dragoste și ajunge la concluzii destul de amare. O luciditate extremă, camilpetresciană, caracterizează aceste pagini. Dezamăgită de conduita soțului, diarista remarcă faptul că atitudinea ei față de Nae e în dezacord cu maniera ei de a gândi. Filosoful întruchipează visele și dorințele ei de fată. Conștientizează, însă, faptul că bărbatul ei nu corespunde în totalitate idealului de odinioară, dar știe că niciun alt bărbat nu ar putea fi mai aproape de arhetipul imaginat. Între cei doi soți există o legătură sufletească puternică, o afecțiune amestecată cu încredere ce nu a fost anulată de maniera bărbatului de a gândi și de a aprecia femeia. Își iubește soțul pentru calitățile lui morale și intelectuale, dar îl condamnă pentru ideile sale preconcepute asupra femeii. Margareta aspiră la o armonie desăvârșită în interiorul cuplului, la o „vibrare comună a sufletelor”. Este de părere că acest ideal poate fi tangibil, nu este doar o simplă născocire a poezilor. Dar iată ce spune atenta analistă a sufletului feminin: *„Îmi iubesc bărbatul și îl stimez pentru calitățile lui morale și intelectuale, cari nu pot fi puse la îndoială. Dar îl plâng p[entru] ideile lui preconcepute asupra femeii; ar avea sigur m[ai] mult de la viață și ar trăi și el cum aș trăi și eu cea desăvârșită încredere, cea nealterată vibrare comună a sufletelor, acel ideal care nu e numai o născocire a minții înfierbântate de poet, ci o realitate pe care o pot afirma cu toată experiența ce mi-o dau șapte ani de iubire”*.

Pentru a-și susține opiniile legate de atitudinea misogină a bărbaților, diarista citează un pasaj elocvent din *Die Novellen um Claudia* de Arnold Zweig. Cu toate acestea, recunoaște că există o apropiere strânsă între inteligența ei și cea a lui Nae, inteligență care a stat la baza legăturii lor.

Întrebându-se ce și de ce o doare, Margareta își pune o serie de întrebări esențiale privind rolul jurnalului intim, scopul pentru care acesta a fost scris: „*Ce importanță poate avea ceea ce scriu eu aici? O fac cu un scop? Nu. Atunci e indiferent ce scriu. Gândurile mele se aștern de la sine pe hârtie, așa cum vin unul după altul. Există vreo legătură între ele? Ar fi un motiv să mă stimez eu pe mine. Nu există? Nu am putut să mă concentrez asupra unuia și aceluiași subiect. Poate că nu m-a interesat destul sau poate că am fost obosită*”.

Își recitește însemnările cu un ochi exigent și consideră că ele sunt scrise neîndemânatic și inestetic. Înzestrată cu un ascuțit simț autocritic, nu înțelege de ce nu poate să scrie mai bine. Pe vremea când era elevă de liceu elabora binișor și a fost chiar premiată pentru o lucrare literară. Dacă pe vremea adolescenței imaginația ei era mai spontană și mai bogată, la maturitate, puterea ei de judecată a devenit mai sigură, iar gustul mai rafinat. Toate acestea deoarece s-a dezis de orice prejudecată, atât din domeniul literaturii, cât și din cel al moralei. Recunoaște că noua perspectivă asupra literaturii i se datorează și bărbatului ei, care i-a dezvăluit o fațetă necunoscută a artei.

În mod treptat, diarista își reconstituie profilul spiritual. Vorbește de faptul că, timp îndelungat, a cunoscut în profunzime doar literatura română și cea franceză. Deși a fost stăpânită de o reală sete de cunoaștere, s-a decis greu să citească și într-o altă limbă decât româna și franceza. Se bucură însă că puținele cărți pe care le are pe masa ei sunt scrise în patru limbi diferite. În ciuda greutăților morale și fizice prin care a trecut, nu a ignorat niciodată dimensiunea ei spirituală. Cu toate acestea, jurnalul pe care îl scrie nu reprezintă o justificare a întrebuițării timpului în fața conștiinței sale deoarece acest lucru ar fi de prisos.

Însemnările din 24 ianuarie exprimă frământările diaristei îngrijorate la căpătâiul fiului ei. Pentru mama neliniștită, boala lui Radu-Mircea este tot ceea ce poate fi mai îngrozitor pe lumea aceasta. Băiețelul din fața ei întruchipează tot ce are mai scump, iar gândul că l-ar putea pierde declanșează în sufletul ei o suferință fără margini.

Este ciudat faptul că la caietul de note are acces și Nae Ionescu. După însemnarea soției sale din 24 ianuarie 1919, acesta transcrie o serie de citate în limbile franceză și latină din Arnauld, Pascal și Leibniz. În felul acesta se pune problema intimității însemnărilor Margaretei Ionescu, chiar dacă aceasta nu avea secrete mari în fața soțului. Misterul prezenței însemnărilor lui Nae Ionescu în jurnalul soției sale este explicat în observațiile făcute la 1 mai 1929, la București. Margareta mărturisește că i-a făcut cadou acest caiet lui Nae Ionescu în urmă cu 12 ani

pentru a-și consemna „gândurile lui cele bune”. În loc să facă, însă, acest lucru, filosoful a preferat să transcrie doar meditațiile altora, gânduri în care, însă, se regăsește. Soția devotată spera să urmeze propriile idei, dar acestea nu au mai venit și se întreabă de ce. Conștientizează faptul că meditațiile frumoase de odinioară alcătuiau numai o haină de sărbătoare pe care Nae a îmbrăcat-o la începutul căsătoriei, dar de care s-a dezis ulterior. Soția devotată speră că omul ei traversează doar un moment de rătăcire și de căutare de sine, după care tot ceea ce e fals, împrumutat va dispărea.

Prezentându-și propriile sale opțiuni de viață, în însemnările ei din 2 mai 1929, Margareta Ionescu dezbate două concepte asemănătoare: *onoarea* și *cinstea*. Remarcă faptul că *onoarea* a devenit o noțiune ce și-a pierdut conținutul odată cu trecerea timpului. Seamănă cu *cinstea*, dar între cele două concepte nu există o sinonimie perfectă. Dacă „*cinstea e o virtute creștină, care de multe ori umilește*”, *onoarea*, în schimb, „*e un amestec de cinste și orgoliu*”. *Cinstea* este virtutea celor umiliți, în timp ce *onoarea* este apanajul nobililor. Elena a ales *cinstea* ca virtute deoarece o simte trăind în ea foarte puternic, dar recunoaște că toate năzuințele ei tind către *onoare*. Promite să fie cinstită cu ea însăși până la sacrificiu, până la brutalitate.

În noiembrie 1930, când deja trăia vremuri grele, își notează deviza, care apare și în corespondență. Transcrierea ei sună ca o promisiune făcută sieși: „*«Clear thinking, clean living» în afară de orice considerațiuni și deasupra tuturor împrejurărilor. A dăinui în virtute până la supliciu și dincolo de moarte*”. Într-adevăr, chiar dacă nu a reușit întotdeauna să gândească limpede, recunoaște că a trăit curat toată viața.

Despărțirea de omul iubit o marchează profund, notează în data de 22 februarie 1930. Inima îi mai sângerează, dar rana e pe cale să se închidă. Pentru a-și camufla durerea, poartă continuu o mască, la care nu renunță nici atunci când este singură. Duce o viață bazată pe niște reguli stricte, comparabilă cu cea a unei fete de pension. Își îndeplinește obligațiile casnice și se bucură atunci când copiii și-au terminat lecțiile, deoarece se poate refugia în fascinanta lume a viselor și a muzicii. Se baricadează în forul ei intim și astfel are impresia că nu trăiește pe pământ, ci într-o mirifică lume imaginară. Îl roagă pe Ionel Simionescu, unchiul ei, să îl anunțe pe Nae că vrea să divorțeze. Dacă ar primi ceva bani în urma despărțirii, ar prefera să plece de tot și astfel nu s-ar mai întâlni cu nimeni. Cuprinsă de o stare de spirit dezolantă, Margareta se retrage în universul muzicii. În vremea studenției, a frecventat și câteva cursuri la Academia de Muzică și Artă Dramatică, iar cunoștințele sale în domeniu se fac resimțite pe parcursul

comentariilor inteligente pe care le realizează. Printre altele, stau mărturie observațiile competente din 24 februarie 1930. Viața îi este umplută de prezența celor doi copii, Radu și Răzvan. Prietenii nu o mai fac să sufere, deoarece cei mai mulți dintre ei nu mai sunt în viață. Eufimia, soția lui Emanoil Bucuța, o invită la teatru, dar nu dorește să iasă din paradisul ei domestic, unde e liniște, pace și armonie. În antiteză, afară este o lume ostilă, dominată de răutate, intrigi și meschinărie. Margareta este cuprinsă de o mare nevoie să trăiască exclusiv în forul său intim. Lecturile, cursurile de la Radio, lecțiile celor doi băieți și alte activități cotidiene îi umplu suficient zilele. Chiar dacă unii ar spune că o asemenea existență redusă la automatismele zilnice nu e viață, ea consideră că trăiește mai mult decât mulți alții.

La 5 martie 1930 zugrăvește starea de spirit de care este cuprinsă: „*Sufletul meu? Pace, liniște, armonie, dor de muncă intensă, de viață nouă, de libertate, de hoinărit, dar... singură. Aș vrea să înot, să dansez, să colind prin munți, să visez și să cânt... ca Nadia Chebap. Marți a fost baba mea. Albă, senină și poetică. Așa să fie!*”

Femeie puternică, încearcă să se încurajeze singură. Astfel, la 25 noiembrie 1933 notează în trei limbi diferite (engleză, franceză și latină) următoarele: „*«Să gândești limpede, să gândești curat». Am suferit mult, dar n-am dezarmat. Fie voia ta, precum în cer, așa și pe pământ*”. Doi ani mai târziu, la 18 octombrie 1935, este disperată, iar notațiile ei pline de umilință iau forma unei rugăciuni. Din păcate, nu primește ajutor nici din cer, nici de pe pământ. Orgolioasă, nu se mulțumește cu puțin. De aici însemnarea din 23 februarie 1936, singura din acest an: „*Sau Cezar, sau nimic. Am învins încă o dată; l-am acceptat pe nihil*”.

Deși anii trec, fântoma iubitului de odinioară o urmărește în mod dureros, hamletian, peste tot. Atât ziua cât și noaptea, este frământată de același dor nestins. Nu înțelege de ce, din moment ce și-a propus să uite totul și să-l scoată din suflet pe seducătorul trădător. Trăiește, însă, o dragoste adevărată, care este mai puternică decât voința ei și care pune stăpânire pe trupul și pe sufletul ei. Își aduce aminte de fericirea de odinioară, de armonia dintre ei, de vremea în care citeau unul în sufletul celuilalt ca într-o carte deschisă. Nu pricepe de ce a trebuit să moară o asemenea dragoste totală și încearcă să găsească motivele izgonirii sale din paradis. Aspirațiile politice ale lui Nae, ambiția și nestatornicia lui, femeile, familia ei, prietenii lui falși, totul a contribuit la destrămarea cuplului. De parcă nimic din ceea ce este frumos pe lume nu trebuie să dăinuie. În ciuda opoziției unei lumi întregi, focul din inima ei nu s-a stins. Recunoaște că durerea s-a mai estompat odată cu trecerea anilor, declanșând melancolia de azi, dar și incapacitatea de a

se apropia de alți bărbați. Niciunul nu se poate, însă, compara cu cel ales, singurul care este divinizat. Deși este o femeie matură, reușește să atragă încă privirile bărbaților. Recunoaște că vanitatea îi este flatată, dar totul se reduce doar la atât. Nu se poate apropia de un alt bărbat, deoarece ființa ei este stăpânită, în continuare, de un singur zeu atotputernic, de un veritabil supraom. În momentul despărțirii, Nae s-a simțit umilit atunci când i-a spus că nu îl mai iubește și că s-a înșelat atunci când l-a îndrăgit, considerând că totul nu a fost decât o greșeală de tinerețe, explicabilă prin lipsa ei de experiență. Ruptura a fost trăită ca o mare înfrângere, dar este recunoscătoare că a putut să iasă din această încercare teribilă cu aerul unui învingător. Alege să trăiască sub regimul măștii, camuflându-și bine suferința. Audiază simfonia a cincea de Beethoven, iar ritmurile muzicii îi trezesc în memorie loviturile propriului destin.

Dincolo de meditațiile despre iubire, însemnările din 16 octombrie 1937 se dovedesc importante și prin meditațiile despre scris. Diarista se întreabă de ce scrie și face distincție între omul care trăiește și care notează evenimentele biografiei sale mărunte și omul care îl controlează pe cel dintâi. În ciuda acestei dedublări, confesiunile au caracter intim, urmând să fie arse pentru a nu ajunge pe mâine neavenite. De aici o serie de observații, precum: „*Scriu numai prostii, știu bine că sunt numai prostii. Atunci de ce scriu? Dintr-un prost obicei. Prefer să fiu eu și cel care vorbește, și cel care ascultă. Și, la urma urmei, ce importanță are ceea ce scriu? Caietul acesta va avea soarta tuturor celorlalte. Când Mitz-criticul va pune mâna pe el, îl va distruge ca pe toate celelalte, nu va scăpa nici el de para focului. Fiindcă în mine au trăit totdeauna două Mitz: una care trăiește și una care o controlează pe cea dintâi. Cea care scrie e cea care trăiește; nu e nici severă, nici binevoitoare, dar cea care controlează e aspră*”.

În 1937, la 17 octombrie, Margareta se găsește la tratament, la Montecatini. Este o zi minunată de toamnă, dar are sufletul greu deoarece, de o săptămână, nu are nicio veste de acasă. În plus, cu cât natura e mai frumoasă, cu atât sufletul ei devine mai vulnerabil. Constată că îi este un dor teribil de fostul soț, dor amplificat de singurătate. Sub numeroase aspecte, se simte mai bine acasă deoarece este mai ocupată, iar sentimentele nu o invadează cu aceeași intensitate. Singură în mijlocul tuturor, trăiește o stare ciudată. Pe de o parte, vrea să scape de vechile sentimente, pe de altă parte, se complăce în nefericire, nutrind un adevărat cult al suferinței. Continuă să trăiască cu iluzia iubirii de altădată, iar însemnările iau forma unei superbe declarații de dragoste. Dureros de sinceră, asemenea lui Anton Holban, Margareta Ionescu își răstoarnă sufletul îndurerat pe hârtie. Adeptă a unei autenticități totale, constatăm că are nu numai o cultură

solidă, ci și un real talent literar. Paginile sunt atât de frumoase, atât de sincere, încât ar fi reușit, probabil, să îl impresioneze și pe bărbatul infidel. Dintr-o dată, în mijlocul unei naturi feerice, femeia îndrăgostită constată faptul că este cuprinsă de un dor nețărmurit: „*Mi-e dor de ceva care nu mai este pentru mine, dar mai presus de toate mi-e dor de el, de ochii lui, de părul lui, de mâinile lui, de glasul lui, de îmbrățișările lui, de inteligența lui..., de el, de dragostea noastră, de dragostea lui de altădată*”. La fel ca în tragica poveste despre Tristan și Isolda, dragostea este comparată cu o otrăvă dulce, cu un filtru magic ce i-a încălzit sângele și i-a stimulat gândul. Recunoaște că iubește la fel ca la 20 de ani, iar persoana iubită îi lipsește precum pâinea cea de roate zilele. Simte că îl va iubi mereu, că nu îl va uita niciodată, dar știe că nu va mai fi niciodată al ei. Singurul lucru bun care i-a rămas în viață este, culmea, tocmai dragostea ei neîmpărtășită. Gândul că ar putea să îl întâlnească undeva o înfioară. Iubirea nețărmurită pe care o poartă în suflet este cea care îi face viața suportabilă. Deși în public afirmă că totul nu a fost decât o greșeală de tinerețe datorată lipsei sale de experiență, în realitate simte cu totul altceva. Dragostea de odinioară s-a transformat într-o frumoasă iluzie, care va muri doar odată cu ea. Știe că ambițiosul, vanitosul și nestatornicul Nae nu merită această iubire infinită, dar ea reprezintă o dimensiune spirituală majoră.

La 18 octombrie 1937, recunoaște că are o mare slăbiciune pentru toalete și decor. Nu a reușit întotdeauna să aibă ceea ce și-a dorit, dar a iubit blănurile, porțelanurile, stofele frumoase, obiectele de artă. Își prezintă camera de hotel de la Montecatini, intimă, cu mobilier simpatic, după care își descrie toaleta. Apoi exclamă cu durere: „*Dar ce păcat că el nu le va vedea niciodată*”. Însemnarea se dovedește importantă deoarece, spre deosebire de multe altele, nu constituie o lungă lamentație, ci descrie gusturile rafinate ale Margaretei Ionescu. Nu îi place modestia, nu o interesează viața mărunță de toate zilele și se declară „*bolnavă de dorul lucrurilor frumoase*”. Femeie activă, puternică, nutrește convingerea că omul este dator să depășească ceea ce este efemer pentru a face să învingă spiritul. Chiar dacă se consideră o ființă lipsită de noroc, nu ar schimba cu doamnele „fericite” pe care le cunoaște. Refuză o existență de tip mic-burghez, axată pe valorile materiale și, dacă nu poate trăi așa cum își dorește, atunci preferă să se refugieze în visele sale, în lumea imaginarului, în basm. O carte bună, un concert reușit sau un decor somptuos o atrag mai mult decât un trai lipsit complet de gust și de idealism. Consideră că o dragoste neîmpărtășită este mai frumoasă decât una reală, bazată pe hărțuielile zilnice, pe scene de gelozie și certuri inevitabile. Fantezia este considerată răsplata pentru nenorocul ei, dar

constituie și o compensație la adresa răutății omenеști. În lumea ei de vise, trăiește ca o prințesă din povești. Spre deosebire de cei doi băieți care muncesc din greu ca să își facă un viitor, ea viețuiește într-un basm pe care și l-a creat singură și unde orice contact cu realitatea devine foarte dureros. Își prezintă programul zilnic redus la câteva îndeletniciri mărunte, după care recunoaște că, pentru ea, viața aproape că nu mai are niciun sens.

De la Montecatini se pregătește să meargă la Florența, unde își propune să cutreiere galeriile și să meargă la operă. Cetatea o cucerește atât prin arhitectura ei, cât și prin atmosferă, motiv pentru care o numește orașul bisericilor și al colonadelor. În mod treptat, prin asemenea observații, *jurnalul erotic* devine un veritabil *jurnal de călătorie*. Văzând frumusețea urbei și cunoscând soarta tragică a celor care au locuit-o, exclamă: „*Ce lucru relativ e fericirea și chiar frumusețea!*” Margareta Ionescu privește lucrurile cu ochii unui estet. Florența este numită „țara artei”, „orașul tuturor minunilor”. Vizitând cetatea, la fel ca în basme, trece „din încântare în încântare” și e cuprinsă de un entuziasm nețărnut. Turista se dovedește o observatoare atentă, care compară mereu cele văzute cu minunățiile din alte părți ale lumii.

Describe vizita la regina mamă Elena a României, la data respectivă divorțată de regele Carol al II-lea, stabilită la Villa Sparta în apropiere de Florența. E primită cu dragoste și căldură și petrece o oră foarte plăcută în compania suveranei.

La 29 octombrie 1937 notează că a vizitat Roma, unde a asistat la o defilare a cămășilor negre în fața lui Mussolini. Este sincer impresionată și remarcă măreția zdrobitoare a cetății eterne.

Revine la caietul de însemnări abia la 19 noiembrie 1937, la București. Recunoaște că nu a mai scris de mult, deși ar fi avut multe lucruri de povestit. Ceea ce o determină să noteze este atitudinea revoltătoare a lui Nae, la care a dejunat cu o zi înainte fiul ei, Răzvan. Este scandalizată de faptul că fostul ei soț s-a înconjurat de canalii precum Titu Devechi și Mitică Teodorescu. Îndeosebi ultimul, înfățișat drept un monstru diform la trup și suflet și sifilitic în ultimul hal, este cel care îi provoacă un infinit dezgust. Nu înțelege cum s-a putut înhăita Nae cu asemenea specimene și cum a putut să decadă în asemenea hal omul pe care l-a cunoscut. Femeia decepționată insistă pe diferența dintre realitate și iluzie: „*Doamne, Dumnezeuule, viața din basme nu seamănă cu cea de toate zilele și dragostea eternă din vis nu are nimic comun cu viața conjugală. Mi-ai luat bărbatul. Ce cuminte ai fost! Ce îngrozitor m-ar fi obosit și enervat viața lângă el*”.

Când problemele sentimentale se mai atenuează, în prim plan se situează muzicologul. Audiază numeroase concerte și, extrem de exigentă, are numeroase observațiile critice, pe care știe să le argumenteze. Nu îl iartă nici pe marele Enescu! Dar nici pe Pablo Casals, deși recunoaște că e un mare artist! La 1 decembrie 1937 își justifică noua perioadă de tăcere. Notează că a ieșit mult, că a fost invitată în toate părțile, dar că nu a întâlnit nicio persoană suficient de interesantă care să merite să își piardă vremea vorbind despre ea. Desigur, concluzia este una singură: nimeni nu se compară cu divinul Nae! Apoi revine la *jurnalul ei de meloman*. Nu e convinsă deloc de geniul lui Enescu și aduce argumente în acest sens. Compozițiile acestuia sunt echivalente cu zero, iar interpretarea e uneori excelentă (când muzica se potrivește firii artistului), alteori lasă de dorit. Are mult temperament, dar nu are stil. Indiferent de compozitorul de la care pornește, din toate scoate o muzică sentimentală care merge la inima publicului. Îl consideră idealul muzicianului pentru marele public, care vede în muzică doar sentiment sau joc, nu și idei. Afirmă că Enescu poate fi un Musset sau un Watteau, dar niciodată un Michelangelo sau un Dante.

Notațiile din 13 decembrie conțin câteva idei interesante privind viziunea Margaretei Ionescu despre muzică. Diarista este de părere că, în cazul unui artist adevărat, „*orice bucată muzicală trebuie să treacă întâi prin cap, apoi prin suflet. Și anume s-o înțeleagă exact cum a fost scrisă. Să treacă printr-un dublu proces de analiză și apoi de sinteză. Fiecare notă își are valoarea ei exactă în fraza muzicală, ca și în vorbire; și după cum un mare orator își dozează intensitatea glasului după rolul pe care-l joacă cuvântul în frază, tot astfel trebuie să se procedeze și cu fraza muzicală*”.

Soția abandonată vorbește și despre consecințele sociale ale despărțirii. Nu mai este invitată la recepții, este marginalizată, fiind considerată o entitate neînsemnată. Obiectivă, conștientizează faptul că a fost apreciată doar pentru Nae. Deși a fost părăsită, continuă să vorbească despre omul iubit ca despre un supraom, ca de o veritabilă zeitate. Mărturisește că a trăit toată viața după un cod al onoarei cavalierești, în sensul că nu și-a trădat niciodată bărbatul sau prietenele, nici chiar atunci când acestea au devenit amantele lui. Dacă la 1 decembrie se laudă cu invitațiile de care a beneficiat și cu ieșirile ei în public, la 13 decembrie 1937 vorbește, cu durere, de faptul că a fost uitată de toată lumea, contrazicând cele afirmate anterior. Spre deosebire de anii precedenți, nu a mai fost invitată la recepția organizată de familia Condurache, iar absența de la o asemenea reuniune de gală demonstrează faptul că a ajuns o „cantitate

neglijabilă”, concept care circumscrie destul de bine actualul ei statut social. Nu regretă faptul că a fost ignorată, deoarece are prilejul să audieze concertul susținut de Pablo Casals. În ciuda însemnărilor sale critice (bine argumentate), recunoaște că a asistat la cel mai reușit concert din ultima vreme. Observațiile profunde și pertinente ale Margaretei Ionescu ne dezvăluie adevăratele calități ale acestei femei de excepție.

Revine apoi la conceptul de „cantitate neglijabilă” și constată că nici buna ei prietenă Luiza Onicescu nu o invită niciodată atunci când are lume mai distinsă. Cu o săptămână în urmă, Eufimia Bucuța a dat o mare recepție și nu a poftit-o. Concluzia este aceea că ea nu mai există pentru protipendada capitalei, alcătuită din „gâște mici și proaste”. Întrebarea dureroasă pe care și-o pune sună în felul următor: „*Oare n-am existat decât în funcție de Nae?*” Deși deplorabile, lucrurile acestea mai mult o amuză decât o întristează deoarece nu se simte bine la recepții. Cu toate acestea, este curioasă să știe ce se întâmplă în capetele prietenilor de odinioară, pentru care ea nu era decât soția lui Nae Ionescu. Și cum nu se mulțumește cu puțin, revine la vechiul dicton: „*Aut Caesar, aut nihil*”. Apoi adaugă: „*Și Caesari nu prea întâlnesc eu în lumea voastră. Doar Nae era unul, și pe Nae n-o să-l capăt de la voi*”.

De Crăciun este singură acasă și rememorează ziua care a trecut: descrie masa de prânz în compania familiei, bradul somptuos, se oprește la detaliile sufrageriei, după care își face propriul portret. Din descrieri constatăm că Margareta are gusturi rafinate în ceea ce privește mobila și vestimentația. Așteaptă cu nerăbdare întoarcerea lui Radu de la Viena, care întârzie din cauza examenelor. Din starea de reverie o trezește brusc soneria, care o anunță că au sosit musafiri și se bucură deoarece scapă de singurătate.

După o perioadă de relativ echilibru, e cuprinsă din nou de o teribilă criză existențială. Drept consecință, notațiile din 21 ianuarie 1938 sunt cele ale unui om care a ajuns la capătul puterilor. Dialoghează cu Dumnezeu și cere ca supliciul ei terestru să ia sfârșit. Nu înțelege de ce a fost pedepsită în acest fel, deoarece a făcut numai lucruri bune în viață. Credincioasă, nu vrea să păcătuiască luându-și singură zilele. Face radiografia propriei sale vieți și ajunge la niște concluzii teribile: „*Ce îngrozitor de tristă e viața mea. De câteva săptămâni sunt într-o stare sufletească îngrozitoare. Cum o să ies din ea, nu știu. Sunt blestemată din naștere, probabil, fiindcă altfel o viață ca a mea n-ar fi cu putință. Trebuie probabil să se împlinească un destin pe care eu nu-l pot înțelege*”.

Recitește observațiile optimiste făcute la Montecatini și îi vine să zâmbească. Viața pe care a dus-o în Italia i-a permis să se refugieze în lumea visului, a imaginarului, în timp ce existența cotidiană de acasă o copleșește prin meschinăria ei. Concluzia la care ajunge este amară: „*Cine ar fi crezut, atunci când am început caietul acesta, că sfârșitul lui va fi un dezastru?*”

Vestea că noua Constituție a lui Carol al II-lea (care a permis instaurarea unui regim totalitar) a fost votată o face să se gândească la viața politică a timpului și, bineînțeles, la condiția lui Nae, tot mai vulnerabil în fața evenimentelor. Profesorul a anticipat dictatura deja cu mai mulți ani înainte, încă prin 1931-1932. Nu ar vrea să fie în locul lui, deși situația filosofului este strălucită în comparație cu starea ei socială jalnică. De la Madame Marie află că Lucia Popovici-Lupa (tovarășa de viață a lui Nae în perioada 1933-1938) i-a oferit 15000 de lei dacă îl determină pe acesta să divorțeze și să se însoare cu ea. Margareta o privește cu dispreț pe amanta soțului ei, deoarece știe că gesturile femeii nu pornesc din dragoste, ci dintr-o ambiție nemăsurată. E gata să accepte divorțul, dar nu dorește să îl ceară ea. Aceasta deoarece, cu opt ani în urmă, a primit o serioasă lecție de viață din partea copiilor. Când a anunțat că vrea să se despartă de tatăl lor, Radu i-a spus următoarele: „*Și ce, tu crezi că dacă unul păcătuiește trebuie să păcătuiască și celălalt?*” În fața unei asemenea superiorități morale venite din partea unui copil s-a simțit cu adevărat umilită. Un minor a reușit să înțeleagă ceea ce ea nu a fost în stare, faptul că adevărata umilință este păcatul.

Recunoaște, totuși, că mariajul ei formal nu mai are niciun sens din moment ce nu îi mai poate fi de folos lui Nae, care ascultă doar de noii săi prieteni, o clică de slugi care îl terorizează și îl încântă în același timp. Aceștia au reușit să îl ademenească făcându-l să-i treacă prin fața ochilor o serie de imagini de mărire ce nu se vor realiza niciodată. Bună cunoscătoare de oameni, Margareta afirmă că Nae e un om slab, un cerebral și nu un om de acțiune. Strălucește ca aurul, dar este la fel de vulnerabil precum metalul prețios. Inteligența lui rară poate cuceri spiritele, dar mâna lui nu poate stăpâni oamenii, nu este un conducător. În continuare, soția credincioasă trece în revistă tot ceea ce a făcut pentru soțul ei: l-a susținut să își finalizeze studiile în străinătate, l-a ajutat să iasă din lagăr în Germania, l-a apărut atunci când a fost închis după asasinarea lui I. G. Duca. Și nu a cerut nimic în schimb. Recunoaște că nu a avut niciodată ambiții mărunte, ci s-a ghidat după principiul totul sau nimic. L-a vrut mare pe soțul ei, dar nu pentru ea, ci pentru el. Afirmă că nu suferă din cauza eșuării aspirațiilor sale, ci datorită imposibilității adaptării ei la

viața de toate zilele. În această lipsă de adaptabilitate vede sursa tuturor suferințelor sale, a neurasteniei de care este cuprinsă. Singura soluție a ieșirii din impas – consideră soția dezamăgită – este moartea.

Luni, 28 februarie 1938, afirmă că singurul lucru care i-a mai rămas e renunțarea. Acceptând ideea, vrea să își facă un program de lucru care să nu îi permită să constate că îi lipsește ceva. Nae i-a promis o căsuță pe valea Buzăului, unde vrea să se retragă pentru odihnă și uitare. Condamnată la singurătate, se consideră o învinsă care își poartă cu durere înfrângerea. Se gândește cu nostalgie la mândrețea de om care a fost și analizează epava care a ajuns. Din nefericire, descoperă abia la bătrânețe că e mai bine să nu te conduci după principii ferme.

„Romanul femeii învinse” continuă cu însemnarea din 2 martie 1938. Diarista prezintă existența ei monotonă: *„Asta e tot. O viață searbădă, fără nici un orizont, fără aspirații nu poate prezenta nici un interes. Ziua de mâine va fi probabil ca cea de azi. Nu mai am nici cel puțin speranța unei călătorii în străinătate, care, orcât, îmi schimbă cel puțin gândurile. Să mă căznesc să fiu la fel cu toată lumea care n-are noroc sau... care n-a știut să și-l facă. Deja vorba renunțare azi nu mi se mai pare așa de grea ca ieri”*.

În ziua de 6 iulie 1939, la Sibiciu, urmărește cum trece luna deasupra munților, iar descrierea romantică pare a fi împrumutată din **Scrisoarea III** de Mihai Eminescu. Peisajul selenar îi amintește de tinerețe, când două suflete pereche priveau în fața unui cort un decor identic. Dincolo de frumusețea relatării, însemnarea se dovedește importantă și prin faptul că dă o definiție a scrisorii. Din punct de vedere compozițional, aceasta trebuie să aibă un titlu, un cuprins, o formulă de încheiere și o semnătură.

În data de 9 iulie 1939 revine asupra meditațiilor consacrate destinului ei fără noroc. De o bună bucată de timp nu mai merge aproape nicăieri, ducând o viață de ascet. Necesitățile sale sunt extrem de reduse, puținii bani pe care îi are fiind întrebuințați pentru nevoile altora. Modestia îi caracterizează până și hrana, deoarece sunt zile când meniul ei se compune din pâine, roșii, ceai și cafea. Locuiește într-o garsonieră sărăcăcioasă, poartă ciorapi ieftini, nu mai vizionează niciun spectacol și îi merge mai prost decât oricând. Se gândește că, pentru nenumăratele sacrificii pe care le îndură, ar merita mai mult, dar trăiește parcă sub imperiul unui blestem. Știe că orice revoltă împotriva destinului potrivit este zadarnică, deoarece nu i se va da niciodată nimic. Nu îi rămâne decât să i se supună voinței divine, motiv pentru care nu mai notează nici în jurnal. Mai ales că îi lipsește motivația scrisului, care riscă să se transforme într-o

lamentatie continuă: „*Ce să scriu? Să plâng și să gem. O fac destul în viață. La ce bun să mai repet toate tânguilele în scris?*” Situația în care se găsește este cu adevărat disperată: Nae are domiciliu forțat în vila de la Băneasa, Radu e fără bani la Berlin, iar ea și Răzvan sunt doi paria. Recunoaște că, dacă nu ar fi fost cei doi copii, ar fi renunțat demult la viață. O viață care, pentru ea, nu mai prezintă niciun interes, devenind un nesecat izvor de suferințe. Are nevoie de liniște, o liniște pe care numai moartea o poate da. Chiar dacă sinuciderea e considerată un păcat, consideră că, în asemenea condiții, ea nu poate fi un păcat prea mare.

Sfâșietoare se dovedesc cuvintele notate la 15 martie 1940, data morții lui Nae Ionescu. Nu îi vine să creadă că omul care a fost numai spirit, inteligență și strălucire nu mai există. Soția îndurerată îi deplânge soarta deoarece, stingându-se prematur, Profesorul nu a avut timp să creeze o operă pe măsura geniului său. În plus, odată cu Nae Ionescu, mor toate visele și aspirațiile sale. Știe, însă, că, deși în lume oamenii i-au despărțit, în eternitate nu îi va mai despărți nimeni. Cândva, pe un exemplar din *Tristan și Isolda* pe care i l-a dăruit, Nae a notat următoarele: „*Departa și aproape, cât timp vom fi în viață și chiar după aceea*”. Acesta este și răspunsul ei acum, la despărțire, când el pleacă definitiv.

După această însemnare, jurnalul Margaretei Ionescu se schimbă în mod radical. Notațiile devin mult mai sporadice și sunt redactate în limbile engleză și germană. Este vorba, de fapt, de transcrierea unor citate celebre, aflate în deplină consonanță cu starea de spirit a diaristei. Cu toate acestea, în octombrie 1941, Margareta mai primește o lovitură teribilă. Fiul ei, sublocotenentul Radu-Mircea Ionescu, este ucis pe frontul de răzăr.

Jurnal cu și fără Nae Ionescu rămâne un document uman veridic și cutremurător, ce completează informațiile din ampla corespondență purtată de către cei doi soți.

Bibliografie

1. *A ta de tot, al tău de tot. File de corespondență Nae Ionescu – Elena-Margareta Ionescu* Editura Vremea, București, 2015.
2. Elena-Margareta Ionescu, *Jurnal cu și fără Nae Ionescu*, Editura Vremea, București, 2015.
3. Glodeanu, Gheorghe, *Narcis și oglinda fermecată. Metamorfozele jurnalului intim în literatura Română*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2012.
4. Gusdorf, Georges, *Lignes de vie* (2 volumes), 1991 : *Les écritures du moi* (vol. 1) et *Auto-Bio-Graphie* (vol. 2), Editions Odile Jacob, Paris.
5. Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I-III, Editura Univers Enciclopedic, 2001.
6. Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, vol. I-II, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008.

MIRCEA A. DIACONU - CARAGIALE'S RE-READING

Simona Antofi

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

Abstract: With Mircea A. Diaconu' critical writing, the difficult attempt of self-defining and self-legitimization uses the elements of specialized discourse and the precise aesthetic judgment as specific strategies organizing the entire critical approach. If this quest closely follows the onto-scriptural profile of Caragiale's text, then the literary discourse' embedded formulae/formulas portray both the overt Caragiale's authorial ego and the covert one, belonging to the author - the critic himself.

Keywords - critical discourse, authorial profile, aesthetic judgment, re-reading.

Scriind o carte despre Caragiale¹, criticul Mircea A. Diaconu scrie, ca de obicei, în cărțile sale, și despre sine. Cu suficientă distanțare de obiectul discursului critic, pentru a nu-i altera iremediabil aspectul și dimensiunile, și cu îngăduitoare asumare a subiectivității inerente unei (alte) parcurgeri avizate a scriiturii caragialiene pentru a-și descrie și, simultan, regândi actul critic.

Motto-urile care deschid cartea aduc în prim plan *paradoxul* – ca figură de gândire și, după cum se va vedea, de construcție a universului referențial de gradul întâi – produs, adică, al textului caragialian – și metareferențial – produs al scriiturii critice: „Ideea că adevărul are o valoare mai mare decât aparența este o simplă prejudecată morală și nimic mai mult. (...) De fapt, ce anume ne constrânge să admitem existența unui antagonism între «adevărat» și «fals»?” – Friedrich Nietzsche; „În locul tău eu m-aș întoarce la Logică: unde, dacă nu acolo, se poate delira mai bine?” – Cioran, scrisoare către Constantin Noica, 4 august 1978.² În cazul operei lui Caragiale, paradoxul are valoare axiomatică în raport cu dimensiunea ontologică a ființei și cu

¹ Mircea A. Diaconu, *I. L. Caragiale. Fatalitatea ironică*, Ed. Cartea românească, 2012.

² Am preluat, aici, doar două dintre cele cinci moto-uri, pentru exemplificare – Idem, p. 5.

arhitectura textului-oglină a eului creator. Se adaugă, aici, construcția în trepte a cărții – pragurile succesive sunt titlul – *Fatalitatea ironică*, motto-urile și titlurile capitolelor (*Șantierul Caragiale. Aproape o confesiune, Lumea tehnică și abisalitate, Realul himeric. Text și context, Logica, acest paradis, Absurdul înșurubat în real* etc.), și toate alcătuiesc, prismatic, o macrostructură de tip oximoron – corespondentul stilistic al paradoxului, ce permite dialogul tuturor secvențelor care compun întregul, sub autoritatea intertextului și al... *fatalității ironice*.

Capitolul prim este acela în care criticul vorbește direct despre sine, eliminând (aproape) orice barieră dintre lectorul avizat și demersul său, cu sinceritate – în limitele impuse de scriitura (cvasi)confesivă, și cu naturalețe. Devoalarea unui eșec – căci despre aceasta este vorba aici – în abordarea sistematică, riguroasă, a operei caragialiene, l-a obligat pe critic să-și reconfigureze demersul așa încât avem acces, acum, la un text de tip palimpsest în care s-au topit și secvențe din parcursul analitic inițial, un întreg șantier critic abandonat, și o re-construcție așezată sub semnul paradoxului. Dacă planul riguros de lucru s-a dizolvat prin chiar punerea lui în practică, dată fiind (in)consistența textului caragialian, intuiția critică a deviat scriitura: „În locul rigorii sterile, situez mărturia implicită a neliniștilor interrogative. Din ezitare, și ezitarea nu-i totuna cu imprecizia, se poate naște un traiect care nu are rostul să genereze sensul, ci să-l facă accesibil, sau acceptabil. În tot cazul, nu scheletul – nici măcar în cazul lui Caragiale, pasionat de arhitectură -, ci carnația face substanța criticii literare. De căutat, în fond, echilibrul fragil dintre carnație și structură, dintre intuiție și explorarea intuiției, dintre idee și situarea ei într-un scenariu credibil”³ iar criticul, *ca ego in fabula*, asociază devoalarea actului său de analiză ratat cu o narațiune identitară *malgré soi* și cu o istorie despre obiectul critic, mult mai importantă de cât o (eventuală) sinteză finală.

Astfel, distanțându-se de obiectul critic, pe măsură ce se apropie, deloc paradoxal, de el, Mircea A. Diaconu scrie o carte căreia îi recunoaște, mai mult decât orice, dreptul la autonomie: „Oricum, din proiectata carte n-a mai rămas decât secvența mediană, un miez, fisurat și el, din umbra timpului, de îndoială. Un Caragiale fascinant, însă, care nu mai are nevoie de mine.”⁴ În centrul ei se află un Caragiale fascinat de momentul ontologic absolut, în care lumea și textul fuzionează, având granițe permeabile: „Interoghează, de fapt, asupra ființei, chit că în prim plan se situează, exhibată uneori, arta sa de magistru în arhitectura textului. Textul devenit lume.

³ Idem, p. 9.

⁴ Idem, p. 14.

Caragiale e atras, aşadar, de abisalitatea textului şi deopotrivă a lumii.”⁵ Graniţele acestea, situate la nivelul enunţării, îl interesează în mod special pe Caragiale – întrucât aici, între *a fi* (în lumea care trece în text) şi *a fi* (în textul care constituie o lume) este cu putinţă pulverizarea clişeelelor şi a formelor literare, lupta cu inerţile scriiturii şi ale convenţiei literare. Mai mult, tot aici se constituie un eu liminal paradoxal – creatorul care se transformă, barthesian, în *fiinţă de hârtie*, rămânând, totodată, în exteriorul lumii ficţionale şi al textului în care el se contemplă.

Lumea de limbaj, inconsistentă, dar grea de materie, se face după regulile stabilite de cel care (se) enunţă într-o *situaţie retorică tipică, după regulile artei*, dar care literaturizează cu asupra de măsură tocmai pentru că „îl irită pretenţia de verosimilitate a literaturii”.⁶ Acest *auctor in fabula* atipic este, pe o parte, fascinat de neant, iar pe de altă parte, practică ironia veselă ca pe o formă de exorcizare a acestei lumi inconsistente, fragmentare: „Notaţia minuţioasă are darul de a provoca un salt din real, fie în dezaxare, fie în absurd, în illogic ori în straniu”.⁷

Regula ficţiunii caragialiene este aceea de *a construi nimicul din cuvinte*⁸ - regulă după care funcţionează, se ştie, întreaga literatură – însă aici primează mecanismul făcerii textului, nu rezultatul său. Altfel spus, deconspirarea procedurilor responsabile de crearea iluziei de real şi aducerea lor în prim-plan împing fabula în plan secund, golind-o, parţial, de semnificaţie. De altfel, desubstanţializarea referinţei se face şi prin *suprapunerea de suprafeţe*⁹, şi prin asimilarea nimicului cu o macrotemă literară. În această *literatură despre nimic* lipseşte adesea povestea, singura care ar da consistenţă, la o adică, textului. Mai mult, anularea postmodernă a centrului şi dispariţia funcţiilor acestuia în alcătuirea rizomatică a marginii/contextului care acaparează întregul este întărită de principiul viceversa – principiu ontologic şi textual ce stă sub semnul *coabitării paşnice a contrariilor*.¹⁰ Dacă se poate vorbi despre lume, crede Mircea A. Diaconu, aceasta nu se poate face decât în termeni de limbaj, căci din labirintul textului, sau din Marele Text al Lumii nu se poate ieşi. Iar pentru Caragiale, a imagina fapte înseamnă a crea o poveste din nimic, despre nimic – ceea ce echivalează cu o demonstraţie lucidă despre impostura asumată a iluziei referenţiale tratate ca fiind realul însuşi. Ca argument, Mircea A. Diaconu analizează un text cu valoare matricială, temă şi variaţiuni, o scriere despre pulverizarea referinţei, despre

⁵ Idem, p. 15.

⁶ Idem, p. 19.

⁷ Idem, p. 22.

⁸ Idem, p. 33.

⁹ Idem, p. 44.

¹⁰ Idem, p. 57.

clivajul nivelurilor referențiale unele spre altele, text în care se trec în revistă toate variațiunile neantului transcris lingvistic, toate formele, aparențele, deghizările, măștile neantului.

În fine, *moftul*, concretizarea monadică a paradoxului – „În fond, asta face Caragiale: o anatomie a iluzoriului și, prin reflex, o fenomenologie a aparenței. De aici, lipsa sa de angajare etică explicită, de aici stoicismul său de spectator pe jumătate cinic, pe jumătate amuzat.”¹¹, se asociază cu explicarea sintagmei *fatalitatea ironică* – „Curiozitatea epistemologică generează, în fapt, un comic metafizic și textual: în spatele fatalității nu-i decât o conștiință ludică și sceptică, creatoare de lumi textuale, împlinindu-se exclusiv în virtualitate”¹². Și cu o (indirectă) profesiune de credință a criticului interpret.

¹¹ Idem, p. 123 – 124.

¹² Idem, p. 170.

Bibliografie

1. Diaconu, Mircea A., *I. L. Caragiale. Fatalitatea ironică*, Ed. Cartea românească, 2012.
2. Mironescu, Doris, *Caragiale, ironistul fatal*, „Bucureștiul Cultural”, nr. 118, 2012, <http://www.revista22.ro/bucurestiul-cultural-nr-118--caragiale-ironistul-fatal-18725.html>
3. Buleu, Constantina Raveca, *Fatalitatea ironică*, „Apostrof”, anul XXIII, 2012, nr. 9 (268), <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=1904>

MEMORY AND NATIONHOOD IN TIMES OF "POST-". "DIARIO DE UNA PRINCESA MONTONERA" BY MARIANA EVA PÉREZ AS A CASE-IN-POINT

Cecilia Policsek

Senior Lecturer, PhD, Technical University of Cluj-Napoca

*Abstract: The current paper suggest a comparative look at the expression of violence, as crystalized in the works of authors such as Ana María Shua, Tununa Mercado and Luisa Valenzuela, for whom the exposure to political violence was part of their experience, and that configured in the writings of those for whom the political violence is a matter of the past that affects present, as it is the case of the Argentine "returnees". By considering paratextual remarks on a work such as *Diario de una princesa montonera 110% verdad* by Mariana Eva Pérez, the paper focuses on the role played by the humoristic embrace of the past in the case of the latter category of authors. This leads to the conclusion that the configuration of memory has been permeated--as shown by the artistic works of some of the Argentine "returnees"--by tendencies that illustrate a profound change in terms of the understanding and cultivation of memory. The aim of this paper to point to this shift of paradigm, and prove that it is a topic worthwhile considering for further analysis in a context that aims to frame the interconnectedness between globalization and national identity.*

*Key words: postmemory; nationhood; *Diario de una princesa montonera 110% verdad*; Mariana Eva Pérez; literature and the use of humor*

Introductory Remarks: New Literacies and Memory as Cardinal Points

The current paper considers the case of *Diario de una princesa montonera 110% verdad* by Mariana Eva Pérez in order invite to a reflection upon the extent to which the imposition of the new literacies has been affecting the status and value attached to "narratives", as defined by rather traditional standards. While it pinpoints to the fact that narratives are some of the most important tools by which identities can be asserted and shared, it also acknowledges that the

media in which narratives are being articulated are visually rich and diverse, and that the literary discourse, once the dominant type of discourse that housed the narrative machine, can no longer be viewed as a privileged *locus* of narration (Page and Bronwen 2011). Thus, this paper pleads for a consideration of the shift from the literature-centered narrative paradigm to the one governed by constellations of social media, in an attempt to capture the esthetical, epistemological and social implications of this profound change. Rather than mourning the death of the channels of literary narrative, as we used to know them, the current paper aims to suggest that the narrative process has undergone a metamorphosis whose mechanisms are organically related to the literary, as it cherishes the narrative's role in negotiating identities.

While it is not rooted in a nostalgic understanding of the past, nor is it in a skepticism *vis-à-vis* what has been regarded as “utopian” projects, the reason that explains the deep concern of our times with memory and the past stems out of the belief that present, past and future are inextricably related, and that no overcoming of the “crisis of the future” is possible without coming to terms with the past. In Pagni's words, “Las experiencias políticas de renovación de los últimos años—más allá de sus múltiples diferencias pienso aquí en los procesos de redemocratización en el Cono Sur de América Latina, en la reunificación alemana y las diversas manifestaciones del postcomunismo—no han sido vividas unánimamente por sus actores sociales como cortes que relegan al olvido lo que dejan atrás, como si ese pasado (que no es monolítico y está hecho de experiencias individuales y sociales heterogéneas) hubiera dejado de pesar y de incidir. En los últimos años ha ido ganando, o recuperando terreno la convicción de que esa ‘crisis de futuro’ en que vivimos no podrá ser superada sin el trabajo político y social contra el olvido” (2001: 73). [The political experience of renovation of the recent years—beyond its various differences, such as the redemocratization of the Southern Cone, the German reunification, and the various manifestations of post communism—were not lived unanimously by its social actors as courts that relegate to oblivion what they leave behind, as if this past (which is not monolithical and is made of heterogeneous individual and social experiences) had ceased to be make its presence felt and to influence. Lately, there has gained, or regained terrain the belief that it will be impossible for us to overcome this “crisis of the future” unless we start upon a political and social fight against the oblivion”, *the translation is mine*].

The reference to the interconnectedness between past, present and future is symptomatic of nowadays' tensions in mapping the memory question, where from the insistence upon the fact

that the relevance of memory transcends the national cultural realms, and the call to consider it through transnational lens. The explanation of this vivid interest raised by the question of memory as a transnational construct lies partly, in the European case, with the political and juridical efforts to condemn the authoritarian legacies, in order to call for historical justice. From this point of view, claims have been made that there is a “cosmopolitization of memory” taking place, triggered by a desire to shape a mnemotic identity in Europe (Mäklsoo 2014). On the other hand, with regard to the dynamics of memory outside the European context, it has been remarked that the debates around the question of memory in Argentina have permeated the way the memory question is addressed in Spain, and that it is legitimate to speak about “an Argentinization” of the politics of memory (Elsemann). While it is beyond the scope of this paper to assess the appropriateness of this practice, the above mentioned claims show that the treatment of memory is articulated by a back-and-forth movement from universalist to particularistic claims.

Among the countries that aimed at coming to terms with their violent past and laid thus the foundation for reconciliation, Argentina has established itself as a landmark, due to its being the first country in Latin America which managed to bring its military to court for violations of human rights committed during military rule as shortly as two years after the end of the regime of violence. While the process of justice seeking in relation to the violence unleashed between 1976 and 1983 in Argentina is permeated in substantial ways by principles underlying children rights, due to the painstaking effort of “Madres de la Plaza de Mayo” and “Abuelas de la Plaza de Mayo”, recent research has put on the theoretical map the lack of vigor of youth-centered approaches and the problematic issues involving the youth in post-dictatorial times. Among them, the case of the children of “the disappeared” who return to Argentina in democratic times and who often face fear as well as difficulties of reintegration (Aruj and González 2008).

Given that the choreography of the memory practices reveals its interstitial force only when approached by interdisciplinary tools, the effort to capture the dynamics of memory practices should go beyond the fractured fashion of consideration by means of individual subjects, in order to focus on the protagonism of the nodes of intersection and influence between different fields, such as the literary, the educational/curricular, the political, and the judicial. The grafting of the literary onto the political and the judicial has to do with the contention that the former acts has been, by excellence, an area of questioning, dissolution and counterargument

with regard to the official discourse on memory, as shaped by political and judicial standards. The way in which the new literacies have been reshaping recently the cultural territories imposes then that the understanding of the literary as a privileged space of narration and, implicitly, of identity coagulation, be questioned, and the implication for the negotiation of memory, unveiled. Based on this logic of the insistence upon the shift from the notion of literary, seen in its potential to articulate identities, to the mechanism of identity-structuring governed by the new literacies, any consideration meant to shed light on the way in which the mnemonic legacy is constantly being redefined should be observant both of the intergenerational dynamic and the impact of digitalization upon the construction of memory.

The Logic of “Hic et nunc” vs. that of “Post-” with Regard to the Literary Discourse

The literary field has been traditionally seen as an adequate barometer of the way in which the representation of violence at the social level is being shaped. Works of contemporary Argentine literature such as *Soy paciente* by Ana María Shua, *En estado de memoria* by Tununa Mercado, or *Realidad nacional desde la cama* by Luisa Valenzuela are emblematic cases of works that explore medical metaphors as national allegories and have memory at their core (Policsek 2013 and 2014). Although it is difficult and reductionist to group the novels that were written by authors that had a direct experience of violence in the same category, and under the same sign, claims have been made that they perform what has been called “the task of mourning” (Avelar 1999), meeting with the basic principle of post-transitional justice, according to which no solid future can be built without the acknowledgement and confrontation with a traumatic past.

While these novels provide an invaluable insight into the way in which the generation of Argentine writers who lived in times of violence dealt with the past, they lead to questions such as: to what extent is the literature written by the younger generation of writers, those that did not have a first-hand experience of the dictatorship, but upon whose lives as “retunees” it has had an indirect impact that cannot be obliterated, is different to that of that of the former generation? Perspectives such as the ones articulated in representative works by authors such as Mariana Eva Pérez, Laura Alcoba or Félix Bruzzone, for instance, along with other literary interpretations of the past voiced by the “hijos”, stand as a proof in this sense.

This comparative approach by generational standards of this type is reinforced by the belief that the understanding of the way in which memory is shaped, at the level of important entities, such as the family, the school, or the media, should be informed by the contrast between the memory and the pardon discourse, as defined on the side of those who lived in times of state terror, and that (re)produced in recent times by the youngsters. The latter operate, as “digital natives”, with a different notion of “community”, one that is symptomatic of the way in which the digitalized public space alters the understanding of post-transitional justice and national identity, as well as of the way in which the channels of the literary and those of the political and judicial function as communication vessels, and exert a mutual influence, from the point of view of the way in which memory is being orchestrated and defined.

Mariana Eva Pérez, born in 1977, elaborated a work that epitomizes the approach to the violence of the past by means of a poetics of irony and self-irony, *Diario de una princesa montonera 110% verdad* (Logie and de Wilde, 2013). As the author puts it, “el format de blog me ayudó mucho a encontrar un lenguaje y un registro, que es una de las apuestas más interesantes de cómo hablar de esto con palabras que no sean solemnes y con humor” (the format of a blog helped me a lot in finding a language and a register, which is one of the most interesting bets on how to approach this without using solemn words, humoristically, *the translation is mine*) (Pérez, 2012). Thus, in her humouristic approach to the question of memory, and an attempt to invalidate and ridicule the formerly used syntagms and fashions of approach, Mariana Eva Pérez makes reference, for instance, to “a Disneyland des Droit de l’Homme” (2012).

By embracing a poetics of irony, the author articulates a discourse that challenges, from the area of the social media, in the beginning, and that of literature, later on, the resistance of the edifice of the judicial discourse and claims. In her interpretation of this practice, Cecilia Sosa underlines that without the intervention of humor the question of memory would have been assigned to the realm of the genetic bonds, of family relationships. By contrast, the use of the tongue-in-cheek remarks opens it up to all those who have suffered a loss. Interestingly enough, due to intricacies related to readings through biographical lenses, however, the irony in relation to the past is considered legitimate only if it is supported by a personal loss, that is if it can be read as self-irony (Logie and de Wilde 2013).

On the other hand, the film *Los rubios*, directed by Albertina Carri, starts with the image a pieces of LEGO, as a possible allusion to the narrative construction of the past, the multitude of

combinations that are possible when trying to reconstitute the past. Conversely, the series 25 *miradas*, 200 minutos, one of the films of bicentennial celebration, imposes itself as a filmic discourse that emphasizes, through its disruptive nature, the impossibility of a lineal understanding of the past, and the artificial nature of any narration of the past, as it explores towards its end a relevant quote: “Acumular imagenes es una forma de memoria. Hacerlos disponibles es necesario para destruir la huella por lo que seguir andando” (Accumulating images is a form of memory. Making them available is necessary in order to destroy the trace by which one should continue the journey. *The translation is mine*). Thus, the perspectives gleaned from watching *Los rubios* by Albertina Carri complement the ones reached by reading *Diario de una princesa montonera 110% verdad*, as they tend to reinforce a seemingly Hayden White-styled claim of history as a narration. However, this occurs, at least in Pérez’s case, in close relation to self-irony, and after the practice of a “tough and well-structured” discourse: “Para mí, una cierta manera de llevar adelante una militancia de Derechos Humanos terminó siendo nociva, porque terminó ahogando mi subjetividad. Me crié dentro de un discurso muy fuerte y estructurado, y terminó ahogando mi capacidad de pensar en otras cosas [...]. Hoy por hoy estoy militando, formo parte del colectivo HIJOS, pero lo encaró desde otro lugar, con otra alegría, y abro todo el tiempo preguntas que a mí me interesan hacerme, en lugar de ofrecer todo el tiempo respuestas”. (For me, a certain way of endorsing the militancy for the Human Rights ended up being harmful, given that it has put an end to my subjectivity. I grew up within a tough and well-structured discourse, which exhausted my capacity to think of other things [...]. Nowadays I’m militating, I am part of the group HIJOS, but I approach it from a different place, with a different joy, and I open up questions that I am interested in, instead of offering answers all the time. *The translation is mine*) (Pérez 2012).

Paratextual clues of this type reveal that Eva Mariana Pérez meets in unexpected ways, in spite of the generational and poetical divide, the *credo* of Luisa Valenzuela, as expressed in *Peligrosas palabras* (2001)—a convincing assertion of the power of humor in shattering dogmatism and clichés, including the ones about the past: “Si tuviera que escribir mi credo empezaría por el humor:/ creo en el sentido del humor a ultranza/ creo en el humor negro, acérrimo/ creo en el absurdo/ en el grotesco/ En todo lo que nos permita movernos más allá de nuestro limitado pensamiento, más allá de las censuras propias y ajenas, que pueden ser letales. [...] Un paso imprescindible para que la visión de una realidad política no se vea contaminadas

por dogmas y mensajes” (2001: 133). (If I had to write my creed I’d start by mentioning the humor: I firmly believe in the sense of humor/ I believe in dark, poignant humor/ I believe in the grotesque/ In everything that allows us to move beyond our limited thinking, beyond our own censorships, and those imposed by others, which can be deadly. A mandatory step to impede that the vision of a political reality be contaminated by dogmas and messages. *The translation is mine*).

Concluding Remarks

Postmemory, defined as “the relationship of the second generation to powerful, often traumatic experiences that preceded their birth but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right” (Hirsch 2008), has gained terrain and has become a fertile topic of scrutiny. In the light of this attention, many have discovered the tension between the metamorphosis of memory and the understanding of nationhood and the past. The look, from a literary angle, at the young citizens’ attitude towards impunity and accountability, in contrast to that of the preceding generations, reveals the different understanding of history and a metamorphosed concept of post-transitional justice. The fact that the artistic work of “the returnees” is rooted in a traumatic experience imposes a reconsideration of the relationship between the realm of the biography and that of esthetics, one that has at its core the reflection upon the remark *Non idem est si duo dicunt idem*. To what extent—we ask ourselves as readers—is the humoristic approach to the past more legitimate if it is articulated within the work of a “returnee”, that is to say someone that is entitled to reparatory claims ? An interesting topic in this sense, one that stems from the association of the construction of memory with the tools of humor, concerns the extent to which the claims of the discourse of reparation, as shaped, by excellence, within the judicial area, erupt within the territory of the literary, especially when there is a dissatisfaction with the instantiation of the reparatory discourse in relation to the judicial. The reflection upon these matters unveils, once more, the invisible, but tight connections between the realm of the literary and that of the judicial, an interrelatedness that has acquired, with the work of the Argentine “returnee” authors, a new dimension, one that requires that the relationship between the biography and esthetics be revisited, as part of larger effort to attentively consider nowadays’ Argentine intergenerational negotiation of memory and the impact of digitalization upon the discourse-related memory construction. The rationale of the

brief reference to these matters in the context of the current conference has thus to do with the belief that when trying to grasp the dynamics of the national identity in times of globalization under the sign of “post-“ no meaningful approach can elude the Argentine case and the poetics of the “returnees”.

Bibliografie

1. Aruj, Roberto and Estela González (2008). *El retorno de los hijos de exilio*. Buenos Aires: Editorial Prometeo.
2. Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
3. Bruzzone, Felix (2008). *Los Topos*. Buenos Aires: Mondadori.
4. Elsemann, Nina (2011). *Umkämpfte Erinnerungen. Die Bedeutung lateinamerikanischer Erfahrungen für die spanische Geschichtspolitik nach Franco* (Globalgeschichte. Frankfurt a. M.: Campus.
5. Hirsch, Marianne (2008). “The Generation of Postmemory”. *Poetics Today*. Vol. 29. 2008.
6. Logie, Ilse and July de Wilde. “Estrategias irónicas en la producción literaria de los “hijos”. Conference Paper. “Ironía y violencia en la cultura latinoamericana”. International Conference. Radboud Universiteit Nijmegen. October 24-26, 2013.
7. Mälksoo, Maria (2014). “Criminalizing Communism: Transnational Mnemopolitics in Europe”. *International Political Sociology*. Vol. 8. Issue 1.
8. Mercado, Tununa (2008). *En estado de memoria*. Buenos Aires: Seix Barral.
9. Boldea, Iulian (coord.) *Globalization and National Identity. Studies on the Strategies of Intercultural Dialogue—Literature Section*. Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș.
10. Page, Ruth and Thomas Bronwen (2011). *New Narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age* (Frontiers of Narrative). Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
11. Pagni, Andrea (2001). “Presentación”. *Iberoamericana*. I, 1.
12. Pérez, Mariana Eva (2012). *Diario de una princesa montonera*. Buenos Aires: Editorial Capital intelectual.
13. Pérez, Mariana Eva (2012). “Ficciones de una princesa montonera”. http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Mariana-Eva-Perez-Diario-princesamontonera_0_690531149.html. Retrieved February 1, 2015. 21

14. Policsek, Cecilia (2013). "Realidad nacional desde la cama, novela de lo no dicho". *Acta Tecnica Napocensis: Series for Modern Languages*. Vol. 13. No. 2.
15. Policsek, Cecilia (2014). "Medical Metaphors and National Allegory in *Soy paciente* (1980) by Ana María Shua, *Realidad nacional desde la cama* (1990) by Luisa Valenzuela and *Enestado de memoria* (1990) by Tununa Mercado". Boldea, Iulian (coord.). *Globalization and Intercultural Dialogue. Multidisciplinary Perspectives*. Tîrgu-Mureş: Arhipelag XXI Press.
16. Shua, Ana María (1980). *Soy paciente*. Buenos Aires: Editorial Losada.
17. Sosa, Cecilia (2013). "Humour and the descendants of the disappeared". *Journal of RomanceStudies*. Vol. 13. No. 3.
18. Valenzuela, Luisa (2001). *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Tema Grupo Editorial.
19. Valenzuela, Luisa (1993). *Realidad nacional desde la cama*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano

Filmography:

1. Carri, Albertina (2003)--"Los rubios"
2. Carri Albertina (2010)—"Restos"

<http://www.youtube.com/watch?=7QFkCvsqwY>. Accessed February 1, 2015.

THE WOMAN IN THE MIRROR OF TIME: THE MYTH OF FEDRA

Sabina Fînaru

Assoc. Prof., PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The paper entitled The Woman in the Mirror of Time: The Myth of Phaedra analyzes character representation in the tragedies of Euripides, Seneca, and Miguel de Unamuno, highlighting the innovations brought about by demythification and the change of vision on woman. The various types of plot (divine, human, interior) change the characters' tragic relationship with the world (moral convention, the aesthetics of existence, genuine feeling) and with their own selves. The heroine's original sin becomes an error of judgment and "redeemable failure", and in the evolution of the myth's transfiguration the woman is invested with heightened dignity, recovering her generic innocence in relation with the other gender.

Key-words: Phaedra, Greek, Latin, modern, guilt, plot

Officially, the Greek classical world is the world of the Olympian gods, ruled by Zeus. Under their rule, the tense thread of each human race silently weaves the destiny of every mortal out of clouds, darkness and pain. Exalted by virtue, man's soul is alienated by desire, turned into hubris, a form of freedom which becomes useless when faced with the transcendent necessity; a victim of hubris, man knows full well the moral value of good, but he can no longer achieve it, while beauty, with its many facets, no longer feeds man wisdom. This is all because man is the battlefield and the alibi of the gods, who guard the border of life and death, changing from above reason into insanity, hope into sin, and the future into fatal past. This consciously painful struggle man fights with his own destiny, projected by the gods in tragic situations, brings to the foreground the catastrophe, the self-suppression with a view to recovering the identity and values that defined man in his the world.

That world of Greek humanism, summarized in the phrase of Protagoras (487-420 BC): “Man is the measure of all things, both of those who exist as they do, and of those who do not exist, as they do not” was governed by *kalokagathia*, the ideal of physical beauty harmonized with the moral virtues, of the indissoluble union between the good and the beautiful, between ethics and aesthetics. Under the influence of this philosopher who was his contemporary, Euripides (480-404 BC) modernized Greek tragedy thematically, granting women and femininity a greater role in the dramatic action for the first time in the misogynistic society of his day, debunking the mythical figures in the pantheon and giving human feelings a significant share in establishing moral responsibilities, that reside in a nobler conception of man. The heroes and heroines, genuine carriers of virtues, become models of a spiritualized humanity, able to move the audience precisely because Euripides shows people as they are, as Aristotle noted critically in his *Poetics*¹.

In its dramatic simplicity, the tragedy *Hippolytus*² reveals a radical truth about the relationship between man and gods: the essence of the world of mortals is death, so straying away/trespassing is the natural state and the only one which may eventually attract mercy. Exiled to atone for his crimes, standing between the statues of Aphrodite and Artemis (the two irreducible opponents), Theseus looks towards the land of his city; once there, next to the corpses of his noble wife, Phaedra, and of his loving son, Hippolytus, of the latter's death he is responsible, he wishes he hadn't returned at all. A mediator of the will of the gods, located outside the confrontation of several tragic destinies, the presence of Theseus, purified and absolved of any guilt, emphasizes the initiatory character of this Olympian truth, by the symbolic symmetry of beginning and end.

But the unfolding of the action also integrates a subversively Dionysian story that challenges both man's relationship with the Olympian gods, his relationship with others and with himself, as well as his immutable destiny, a destiny dominated by fatality, by the “transcendent

¹ Aristotle, *Poetica*, Introductory study, translation and comments by D. M. Pippidi, Editura Academiei R. P. R., București, 1965, XXV 1460b30.

² In vol. Euripides, *Electra*, Translation, preface and notes by Alexandru Miran, Editura Minerva, București, 1976.

necessity”³, opposing them to a multiple and mobile identity of metamorphosis. It so happens that Euripides ties the knot of the dramatic conflict to the initiation into the Eleusinian Mysteries (of the chthonian gods Demeter-Persephone-Dionysus), when faithful Phaedra saw her “Orphic” stepson, the hunter Hippolytus, and fell in love with him. From the hill on which Theseus stands, it seems that not only Aphrodite’s hatred and revenge spelt doom for the mortals, but also Artemis’s indifference to her protégés, temporarily forgetful about their duties to her. From the Eleusinian Temple, it appears that Hippolytus’s anti-heroic life is death while Phaedra’s serene joy is merely half-living, an incomplete form in the absence of suffering. Eventually, the outcome of the play seems to be the lesson offered by the twice-born-and-raised-from-the-dead god, Dionysus, about taking full responsibility for all hypostases of existence as a masculine hero, as was the case with right and pious Hippolytus, always content to be second into the city, free of any responsibility, as well as for the hypostases of that exultant life of femininity, by assumed love, beyond the limits of duty and unconcealed by lies. As such, his mythical scenario demonstrates that it is not death (that can be defeated), or sin (that can be forgiven), which separates man from God and victim from hero, but submission.

The drama of the tragic situation resides in that the author offers a plural perspective, a doubling of conflicts: in order to suggest them, Euripides resorts to parallelism and symmetry in outlining the characters’ destinies, as they are meant to never meet, to always live separately. In this subtle interplay of appearance and calm, absence and silence, divine order and human laws, this fragmentary knowledge of love (offered by the will of the enemy goddesses), non-empirical for Hippolytus and sensory for Phaedra, becomes an instrument of action for death; once the filter of personality-building values (honor, virtue, piety, beauty and wisdom) denies everything that lies beneath it, it acts as illness and insanity deep into one’s being unreality, ultimately leading to laceration of the soul and death.

Learning from the Nurse about his step mother’s love, Hippolytus cries out his hatred of all women, particularly of the beautiful and smart ones, whom he would love to continuously trample under his feet, as they are nothing but “scourges” for men; in a cruel and ironic twist of

³ Goya, Losada José Manuel, *Fedra y los dioses (Eurípides, Racine, Unamuno)*, in „Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses”, Madrid, 2011, vol. 26, <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/36769/35601>.

fate, Hippolytus dies in a manner befitting the aggressive exertion of his masculinity, trampled under the hooves of his horses. Beyond the veils of convention presupposed by a dutiful life in the service of husband and children, Phaedra discovers the force of her own femininity which, once confessed publicly, would make her life a “target for everyone’s contempt” (*own translation*).

Refusing to meet him and talk to him, Phaedra silently defends her dignity before gods and fellow mortals, whose hatred and indifference she defies, in an unprecedented gesture of liberation: the letter in which she denounces a lie with another lie, accusing her innocent stepson of incest, thus attracting his father’s anger and the death-mongering wrath of Poseidon. Death is the only force that calms down Neptune’s wrath, Aphrodite’s frustration, and Artemis’s passiveness, whose speech at the end of the tragedy exemplifies the typical hypostasis in the man-god relationship – man has always been *the innocent culprit*. Artemis discloses to Theseus the divine truth in the form of three paradoxes, revealing the destiny of the three characters involved in the drama: the forgiveness granted for his twofold, ignorance-induced guilt towards Hippolytus and Phaedra, the innocence that destroyed Hippolytus, and the nobility with which Phaedra endured the “reckless passion” inflicted upon her by a rivalry between goddesses. This paradox also explains the irrational dimension that man suddenly discovers in his own life, which he refuses, unable to fight it otherwise, since its divine force is far beyond him and becomes a source of man’s tragic destiny and of transfiguration of life as scenic illusion.

Centuries later, Seneca (4 BC - 65 AD) will revive the myth in his own tragedy *Phaedra*⁴. The most significant tragedian between the classical Greeks and the Elizabethans was a true innovator of tragedy by the use of artistic ideas and meanings, bringing it one step closer to the array of problems and art of modern man, by creating a philosophical and poetic form of theatre, more literary than theatrical within a non-classical framework⁵. Seneca organizes his dramatic conflicts along the coordinates of moral stoic philosophy, highlighting the dynamic of tragic passions placed in antithesis with reason, which is supposed to govern man’s life in keeping with nature’s laws. Seneca interiorizes action, putting an emphasis not on the situation, but on the

⁴ In Seneca, *Tragedii*, vol. I, Introductory study, translation, notes and commentaries by Traian Diaconescu, Editura Univers, București, 1979.

⁵ Diaconescu, Traian, *Seneca și renovarea tragediei antice*, in Seneca, *Tragedii*, vol. I, Introductory study, translation, notes and commentaries by Traian Diaconescu, Editura Univers, București, 1979.

protagonist's character, and deepening the psychological analysis by the use of pathetic monologue, which discloses the larger-than-nature force of invading sentiment. This kind of monologue imbues his discourse with lyricism, while the inner scene of sublime feelings is amplified by the choir's interventions, which suggest the atmosphere of the action, dominated by the woman's personality.

While Euripides's heroine leaves this world denying Hippolytus one last encounter, incriminating by her final gesture the conventions and prejudices that condition the unhappy fate of her fellow-women, held captive in the *thalamus* of their husbands' house, Seneca's Phaedra is a more liberal woman, since the author [de]localizes the Greek myth, recreating it for the Romans of his day, where aristocratic ladies had become emancipated from masculine authority and enjoyed full patrimonial and judicial independence⁶. Her freedom in relation to necessity becomes manifest in the very liberty she takes when speaking openly and relativizing overtly the moral values of her age. Seneca affords brightness and force to the blind passion that triumphs in his heroine's soul, while Theseus journeyed into the Inferno, with no chance of ever coming back, thus releasing Phaedra from the blemish of sin and divine fatality: „*Eu port în piept regatul lui Amor cel năvalnic/ Și nu mă tem de-ntoarceri; căci niciodată omul/ Alunecând în hăuri, pășind în casa mută,/ În noaptea fără margini, n-a mai zărit lumină.*”⁷ Roman Phaedra embraces love unconditionally, preserving her moral perception upon the world down to the bitter end; faced with Theseus's return, she contemplates with lucidity woman's position into a man's world, whose hypocrisy and cruelty she challenges: „*Târzie ni-i rușinea,/ Poate-oi ascunde crima sub torță legitimă./ Succesele adesea preschimbă crima-n cinste.*” „*Noi ne-am unit destinul. Să pieri, dacă ești castă,/ Pentru bărbat, iar dacă incestă ești, tu pieri/ Pentru amant. Cum altfel să mai iubesc eu soțul?/ Nu pot să gust iubirea prin crimă răzbunată.*” Her stake is not the respect for convention but the rediscovery of heroic masculine beauty, a process which becomes the fictional plot of the text; the very pure image of her stepson is the idealized image of the man Phaedra once fell in love with when young: „*Așa e Hippolytus: mi-e drag încă Theseus/ Precum odinioară când el era mai tânăr/ și fragede tuleie îi adumbreau obrazul,/ Când a văzut palatul întunecat din Cnossos/ Și-a dezlegat cu firul întortocheata cale./ Cum scânteia*

⁶ Gramatopol, Mihai, *Femeia în societatea romană antică*, <https://ro.scribd.com/doc/77344220/Femeia-in-societatea-roman%C4%83-antic%C4%83>.

⁷ p. 155.

*atunci! Bentițe-i țineau chica,/ Sfiala purpurie mijea pe chipu-i fraged/ și mușchii săi puternici
jucau pe brațul tânăr./ Asemenea Diane la chip sau lui Apollo,/ Sau mai degrabă ție, așa a fost
Theseus/ Când a plăcut dușmancei.”răzbunată.”⁸* The importance of this theme is highlighted
once more when it is rejoined during the mourning over the mangled body, which signifies the
irretrievable loss of beauty as understood by the heroine, the Herald, and the Choir, signaling too
the distancing from the motivation in Euripides’s tragedy, which has more to do with the cult of
gods and the taboos associated with them.

With Seneca, Phaedra and Hippolytus enjoy a moral liberty that Euripides’s characters
could only suspect to exist. The confrontation between characters becomes the essence of
dramatic tension, while the myth – a desacralized poetic form by which the poet discloses the
hidden meaning of the characters’ attitudes; in Seneca’s tragedy, as it were, allusions to other
myths or reference to them, such as the Golden Age, the Cave, Phaeton, are meant as strategies
that allegorically crystalize the choices, experiences, destinies and moral judgments of the heroes
from the arch-myth. Hippolytus, skilled hunter of wild beasts, extols natural freedom, far away
from the city, criticizing the various forms of inflicting death invented by human civilization; the
pride with which he lives his alterity with regard to humanity and femininity turns him into a
wild misanthrope, blinded by prejudices; Seneca’s discourse flows harmoniously, abounding in
images of unprecedented beauty in Latin theatre, mirrored in the Romanian translation by
eminent classicist Traian Diaconescu, which adapts the original meter with a freshness, variety
and precision that display the rare quality of reviving the passionate inner climate of the
protagonists for the modern reader: „*Mai liberă nu-i alta nici fără de prihană,/ Nici să cultive
ritul străbunilor întocmai/ Cu viața dusă-n crânguri departe de cetate/ [...] Așa trăiau odată/
Străbunii primei vârste împreunați cu zeii./ Nici patima cea oarbă de aur n-au știut-o/ Și nici o
piatră sacră, hotar între popoare,/ N-a împărțit câmpia și luntrea temerară/ Nu despicase valuri,
căci fiecare-atunce/ Doar marea sa văzuse.”* „Nu mai vorbesc de mașteri. Sunt fiarele mai
blânde./ Regina fărdelegii rămas-a tot femeia:/ În crime iscusită, ea cucerește inimi,/ Prin
adulter aprinde cetăți și gloate-n luptă/ Și-n lut răstoarnă regii și spulberă popoare./ Nu
amintesc de alta. Medeea lui Aegeus./ Ea singură ne-ar face ca să urâm femeia [...] Eu le detest,

⁸ p. 168, 189, 170.

le blestem și fug, mă înspăimântă./ Din cuget sau din fire sau din mânie oarbă/ Eu le urăsc și-mi place.”⁹

Phaedra’s modest, sensitive, but passionate soul burns on love’s pyre, reaching the sublime through commitment and self-sacrifice: „*Iubirea învăltoară arde/ Pieptu-mi nebun. Sălbatic ea fierbe-n mădule/ Până-n adânc și curge în clocot prin viscere./ Vâlvori aleargă-n trupu-mi și tănuite patimi/ Precum flămânde flăcări pe falnice tavane.*” The verses full of freshness and authenticity convey the entire inner tension, transposed into the aphoristic concentration of thought: „*Îmi știu ursita casei și sufletu-mi iubește/ Ce trebuie s-alunge. Dar eu nu-mi sunt stăpână./ Ah, te-oi urma, nebună, prin flăcări sau pe mare,/ Prin munți sau peste fluvii cu undele în volburi./ Oriunde tu vei merge, te voi urma-n neștire./ Iată-mă iar, trufașe, marunc lângă genunchi-ți.*”¹⁰

The ambiguous complexity of her feelings and of her status as wife, widow, step mother and woman intermingle with the ambiguity of Hippolytus’s language, as he sets his symbolic trap challenging her to confess to her ill-fated love: „*Zeii cei dreپți desigur vor face să revină./ Dar cât vor ține-nchisă în negură speranța,/ Eu ocroti-voi frații cei dragi cu pietate,/ Te voi păzi cu grijă să nu te simți vădană./ Eu însumi pentru tine voi ține locul tatei.*”¹¹ Begging him for mercy, and completely transfigured by the love she feels, the woman offers him dominion over her heart and over the princeless city. But the hunter of wild beasts suppresses the fragile hope in her bosom, leaving behind only a sword that will symbolically pierce Phaedra’s body: her suicide stands for a dignified reassertion of her femininity, although her body will end up crushed under the dust thrown over her grave by her returned husband, the former seducer of her sister, Ariadne: „*Eu am înfrânt ispita. Nici fierul nici cuvântul/ Nu mi-au clintit voința. Trupul învinse chinul,/ Dar sângele-mi spăși-va pudoarea mea pătată.*”¹²

Almost nineteen centuries later, Miguel de Unamuno (1864-1936), a distinguished representative of Spanish existentialism, was to re-stage this myth in the tragedy *Fedra*¹³ which,

⁹ p. 164, 166.

¹⁰ p. 170, 172.

¹¹ p. 169.

¹² p. 180.

¹³ Unamuno, Miguel de, *Fedra, tragedie în trei acte*, Spanish-Romanian bilingual edition, Translation and note on the edition by Diana Maria Diaconescu, Preface by Andrei Ionescu, Afterword by Dana Diaconu, Editura Ars Longa, Iași, 2011. This bilingual philological edition made by Diana Maria Diaconescu, one century after the writing of the original, displays the talent and ability of putting together a translation both *ad verbum* and *ad sensum*, that offers an invaluable scientific instrument in the reception of literature from a comparative perspective, while the

80 years after its author's death, still retains unchanged its truth and aesthetic vigor. Like Seneca, Unamuno creates a poetic and philosophical theatre, laying his account on the characters' interior richness, although his professed model is Euripides, an exponent of "tragic purity", with whom he shares the desire to create a "tragedy in all its august and solemn greatness" (*own translation*). His introductory text, published in 1918, sheds light on the author's intention to renew modern dramatic art, by the return *ad fontes*; he opposes his vision of the theatre to the modern vision, starting from the idea that "There is an ongoing conflict between dramatic art and theatrical art, between literature and scenic representation"¹⁴ (*own translation*). Anti-rhetorical and minimalistic, Unamuno frees his creation from literary "trinkets" (transitional episodes meant to entertain the audience, showy characters, rhetorical dialogues and monologues), as well as from scenic ones (scenery and costumes), doing away with the tricks of pathetic acting, and even simplifying ("denuding") the Greek model of "tragedy as poetic work".

Unamuno lives up to the challenge, but reinterprets the means of the above-mentioned model, which he makes modern: although he stages the same subject, his characters belong to modern times, being, "on top of it all, Christian" (*own translation*). The "pure tragic" that the playwright speaks about amounts to the lived experience of eternal passions with an intensity that discloses the characters' humanity and moral loftiness, expressed by simple means, capable of communicating the "poetic nudity of tragedy". In the composition of his drama, Unamuno reduces the number of characters, leaves out the narrative or deliberative interventions of the Choir, and simplifies the action, since the action is psychologically interiorized, not brought about and resolved by exterior forces (*deus ex machina*); from the Greek myth, he only keeps the essence, exemplified by those characters with a tragic stature, Fedra and Hipólito, the other characters being only functional projections of the ancient characters¹⁵, while the dramatic concentration of the play is due to the direct character of the confrontation of passions.

According to Aristotle, tragedy is, first and foremost, "poetry", because it employs the verse form and the high style, which makes the expression of pathos undergo some form of

recovery of this masterpiece of Hispanic literature in the Romanian cultural space bespeaks, as the author writes, the unity of European culture.

¹⁴*Ibidem*, p. 13.

¹⁵ In Unamuno's play, there are six characters: Fedra, Hipólito, Pedro (father to Hipólito and husband to Fedra), Eustaquia (the Nurse), Marcello (a Doctor, a friend of Pedro's), and Rosa (the Servant). In Euripides there were Aphrodite, Artemis, Phaedra, Hippolytus, Theseus, two heralds, servants, and the Women's Choir.

mediation and the fall of characters display some sense of serenity. Seneca eloquently expresses suffering through language, varying the expressive registers of speech, in images full of force and significance, which distances his metaphorical, vigorous and sententious discourse from the classical standards: thus, he can put switch emphasis from the external (divine) causality of the dramatic situation to the human motivation, demythifying the Greek model. Unamuno explores the poetic dimension of passion which manifests itself with elemental force, but he also “denudes” the language, removing images, and puts his trust in the concision, concreteness and naturalness of everyday speech, of the colloquial style; to him, poetry is beyond all words; it is impossible to represent, incommunicable, and mysterious, just like the depths that beget the experience of the sublime, so terrifying in its radicalness and integral involvement that it resembles death: “What I tried to do is poetry, not dramatic oratory. And it seems to me that striving after a poetic theatre means just this, not writing one rhyme after another which, most of the time, is mere rhyming eloquence, and usually not even this much”¹⁶. (*own translation*)

Unamuno’s Fedra possesses a soul that is breathing an air of fatality too, but her will is no longer controlled by the ancient gods; her will is self-centered, for she does not attempt to restore universal balance by virtue of transcendental values, but her inner order, the path towards her moral destiny, which also brings into focus the play’s Christian meaning, that human existence must be transfigured by suffering: “The most innocent ears have to hear, indeed they can hear, the cries of a fateful, irresistible passion; what they are by no means supposed to hear is the cunning of hypocritical sensuality, or the shamelessness of vice”, the author wrote in the introduction¹⁷. (*own translation*)

Euripides’s Phaedra takes her secret to the grave, Seneca’s Phaedra bashfully discloses it to be related to beauty, but Unamuno’s Fedra turns her confession into an act of faith, truly visionary for the whole humanity, as testified by the play’s last three lines: „*Pedro: Până la urmă, a fost o sfântă martiră! A știut să moară! Hipólito: Să știm să trăim, tată! Eustaquia: Avea dreptate, a fost destinul!*”¹⁸. By the choice she makes, she restores harmony to her family, between father and son, and facilitates their ability to take responsibilities for the Other.

¹⁶*Ibidem*, p. 17.

¹⁷*Ibidem*, p. 19.

¹⁸*Ibidem*, p. 153.

Different from her ancient counterparts, she does not die full of self-hate or accusing her fallen husband, but stating plainly the truth of love, made eternal by the cold touch of death.

Vitality and the “tragic feeling of life” are conjugated in the “agonistic” philosophy, formulated in Unamuno’s essays and in *The Agony of Christianity*: “Agony, *αγωνία*, means struggle. He who lives struggling agonizes; struggling against life itself. And struggling against death. This is the very meaning of the famous adage by St Theresa de Avila: ‘I am dying because I am not dying’. What I am going to tell you about here, dear reader, is my agony, my Christian struggle, the agony of Christianity in me, its death and resurrection in every moment of my intimate life [...] Life is a struggle, and solidarity towards life is struggle too, and it manifests itself through struggle. I shall never tire to repeat that what unites people the most is their discords. And what unites man most with himself, and creates the intimate unity of our life, is our intimate discords, the inner contradictions of our discords. One makes peace with himself, just like Don Quixote, only to die. [...] The entire human effort consists in giving history a human finality; a superhuman finality, as Nietzsche would have it, as one who dreamed of such an absurdity called social Christianity”¹⁹. (own translation)

The stake of this permanent turmoil is the finding of truth accompanied by spiritual enlightenment: “Any Christian, in order to bear witness to his Christianity, to his Christian agony, must say about himself: *Ecce christianus*, just like Pilate said: ‘*Ecce homo!* (Behold the man!)’. He must put his Christian soul on display, the soul he forged in battle, through his agony as a Christian. For man is not born with a soul, he dies with one – and only after he has forged one for himself”²⁰. (own translation)

This “tragic feeling of life”²¹ appears in Fedra’s mind when she invokes Our Lady of Sorrows and Her Holy Son (III, 1), and turned Christian, it becomes a “recoverable failure” which makes reconciliation and salvation possible; this feeling is engraved in man’s intimate nature, in his dual structure, both spiritual and material, which makes him perpetually vacillate between two attitudes, belief and doubt. The theme of struggle appears in the first scene of Act

¹⁹ Unamuno, Miguel de, *Agonia creștinismului*, Translation and preface by Radu Petrescu, Editura Institutul European, Iași, 1993.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Unamuno, Miguel de, *Despre sentimentul tragic al vieții la oameni și la popoare*, Translation by Constantin Moise, Preface by Dana Diaconu, Editura Institutul European, Iași, 1995.

One, together with the theme of the Eros – Thanatos identity, suggested by the ambivalent symbol of the kiss: „*Fedra: [...] De această mamă pe care abia dacă am cunoscut-o. Mi se pare că simt pe buzele mele sărutul ei, un sărut de foc în lacrimi pe când aveam... nu știu... doi ani, unul și jumătate, unul, poate chiar mai puțin... Ca o imagine deslușită prin ceață. [...] Spune-mi: și ea a luptat? [...] Adică, da, a luptat. Și, spune-mi, a învins poate? [...] Ce înseamnă a învinge? Poate că a învinge înseamnă a fi învinsă...*”²²

It is not by accident that Unamuno switches perspectives and reverses the characters’ relationship with the tragic guilt, moving back and forth from Fedra to Hipólito and then to Pedro. The elemental force of Fedra’s passion comes from her living within the horizon of death, and the foreboding and awareness of death give the play a concrete and personal tone, as well as scope to her gesture of assuming her liberty; this horizon lends eternity to a moment’s choice and releases the character from the ancient and modern cultural stereotype about the woman’s condition. It also poses the problem of the ossified meaning of modern theatrical conventions and typologies, circumscribed to Nietzsche’s concepts of Apollonian and Dionysian²³. Fedra is a romantic, pure, sensitive, sensuous, possessive, pathetic, and threatening young woman, for whom life without love is the Inferno. Innocent as she is, she is overwhelmed by the force of her own feelings: „*N-aș fi crezut niciodată că într-un vas atât de fragil precum trupul femeii ar putea încăpea atâta durere fără ca acesta să se sfărâme în bucăți.*”²⁴ An orphan, raised in a monastery, and living in Pedro’s house, she soon becomes aware of the lack of authenticity that characterizes the relationships marred by manipulation that tie her to both father and son, as well as of her burdensome situation that troubles her sensible soul: „*Fedra: Fiul tău are aceeași vârstă cu mine..., ar putea fi fratele meu..., soțul meu.*”²⁵; unlike ancient heroines, Fedra is for the first time confronted with the realities of love – carnal, soul-altering and spiritual – and walks the puzzling steps of inner and ontological clarification and enlightenment, until the moment she “is cured in death”: „*Fedra: [...] Cum se pot uni două iubiri, sau să răsară una din cealaltă?*”²⁶

For the conformist Pedro, Fedra has become the surrogate of a dead woman, possibly employable as a vessel of procreation for a man of old age, and as an instrument of temptation

²² *Fedra*, ed. cit., p. 25, 27, 29.

²³ Nietzsche, Friedrich, *Nașterea tragediei*, in *De la Apollo la Faust*, Anthology, foreword and introductory notes by Victor Ernest Mașek, Editura Meridiane, București, 1978.

²⁴ Unamuno, Miguel de, ed. cit., p. 127.

²⁵ *Ibidem*, p. 91.

²⁶ *Ibidem*, p. 37.

for his son, with a view to satisfying the same instinct of perpetuation of his own bloodline: „*Pedro: [...] Tu care ești mai apropiată de el din cauza vârstei, tu care ești confidența lui, sora lui, mai degrabă decât mama lui, nu l-ai auzit vorbind de asta? [...] Te adoră! El ascunde lucrul acesta, așa cum face cu toate sentimentele lui, dar te adoră, nu te îndoi de asta. Iar tu îl iubești ca pe propriul tău copil, nu-i așa? [...] Ah, Fedra, nu ți-ai dat silința când l-ai rugat, nici nu ai folosit toată căldura ta! [...] Dacă ai fi știut să-i vorbești inimii lui...*”²⁷ However, faced with the loss of all illusions and desperate to save face, he ends up by bedeviling her, thus revealing the inauthenticity of his own wasted life, a life devoured by clichés: „*Pedro: Cine e de vină, Fedra, cine? El? Tu? Eu? Cine știe ce este vina? [...] Nu știi ce este vina? A fost femeia, femeia a fost cea care a adus vina pe lume!*”²⁸

Fedra's genuine need for love helps Pedro to push her into Hipólito's arms, and she is forced to face the reality of a masculinity governed by the serenity of “blind virtue”, of a selfish character, whose boundless freedom and autonomy deny the others; Fedra's death changes him, making him understand his guilt as an indifferent, insensitive and ultimately hypocritical person in his relationship with her, and his father: „*Hipólito: Da, virtutea mea, o virtute oarbă, era egoism. Simțindu-mă sigur de mine, nu am simțit că ea se scufunda... Și apoi, viața aceea în natură în care am căutat să-mi consum excesul de vitalitate... asta m-a făcut insensibil. [...] Nu, nu pot să mi-o iert... [...] Da, am nevoie de iertarea ei, pentru că am fost atât de orb, pentru că nu am... [...] Acum e nevoie de adevăr, pentru el, pentru mine, pentru ea, pentru a-i păstra mai bine memoria și pentru adevărul însuși, mai presus de toate! [...] Da, tot; adevărul întreg, adevărul după moarte.*”²⁹

Through his play, which reinvents the ancient model, Miguel de Unamuno succeeds in bringing the representation of human passions to the “degree zero”, purifying the residual modern concept of man, and salvaging his greatness, innocence and moral consistency by the intensity of emotion and the simple expression of the sublime.

The analysis of Phaedra's myth, represented in the tragedies of Euripides, Seneca and Miguel de Unamuno, reveals the innovations brought by demythification and by an overall change of the vision upon woman. The different types of plot (divine, human, and interior) alter

²⁷*Ibidem*, p. 41, 43, 73.

²⁸*Ibidem*, p. 107.

²⁹*Ibidem*, p. 139, 145, 151 153.

the tragic relationship of characters (in terms of moral conventions, aesthetics of existence and genuine living) with the world and with themselves. The heroine's original guilt becomes an error of judgment and a "recoverable failure", and in the evolution of the myth's transfiguration, she is endowed with renewed dignity, enhancing her inherent innocence with relation to the other gender.

Bibliografie

1. Aristotle, *Poetica*, Introductory study, translation and comments by D. M. Pippidi, Editura Academiei R. P. R, București, 1965.
2. Euripides, *Electra*, Translation, preface and notes by Alexandru Miran, Editura Minerva, București, 1976.
3. Diaconescu, Traian, *Seneca și renovarea tragediei antice*, in Seneca, *Tragedii*, vol. I, Introductory study, translation, notes and commentaries by Traian Diaconescu, Editura Univers, București, 1979.
4. Goya, Losada José Manuel, *Fedra y los dioses (Eurípides, Racine, Unamuno)*, in „Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses”, Madrid, 2011, vol. 26, <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/36769/35601>.
5. Gramatopol, Mihai, *Femeia în societatea romană antică*, <https://ro.scribd.com/doc/77344220/Femeia-in-societatea-roman%C4%83-antic%C4%83>.
6. Nietzsche, Friedrich, *Nașterea tragediei*, in *De la Apollo la Faust*, Anthology, foreword and introductory notes by Victor Ernest Mașek, Editura Meridiane, București, 1978.
7. Seneca, *Tragedii*, vol. I, Introductory study, translation, notes and commentaries by Traian Diaconescu, Editura Univers, București, 1979.
8. Unamuno, Miguel de, *Fedra, tragedie în trei acte*, Spanish-Romanian bilingual edition, translation and note on the edition by Diana Maria Diaconescu, Preface by Andrei Ionescu, Afterword by Dana Diaconu, Editura Ars Longa, Iași, 2011.
9. Unamuno, Miguel de, *Agonia creștinismului*, Translation and preface by Radu Petrescu, Editura Institutul European, Iași, 1993.

10. Unamuno, Miguel de, *Despre sentimentul tragic al vieții la oameni și la popoare*, Translation by Constantin Moise, Preface by Dana Diaconu, Editura Institutul European, Iași, 1995.

**TRANSNATIONAL VLADIMIR NABOKOV'S LOLITA APPROACHED VIA
KELLY'S PERSONAL CONSTRUCT**

**THEORY, JUNG'S PSYCHO-ANALYTICAL THEORY AND NEMOIANU'S THEORY
OF THE SECONDARY**

Clementina Mihăilescu

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The paper focused on Nabokov's Lolita suggests, through these two proper names, the transnational dimension of this novel due to the fact that the novelist was born in Russia, educated in Cambridge, lived first in Germany, then in France and finally in the United States and embraced most of the previous literary experiments (surrealism and dadaism) from these countries, polishing them up through his verbal and intellectual refinement. For decoding the profound psychological implications of Nabokov's Lolita, Kelly's personal construct theory will be turned to account through its considerations on the self "as if" it were a community of selves (the logical and the emotional one) and on the fact that personal reality is in "feeling, in felt engagement, not in the events described" (Kelly in Mair, 184). Since any good piece of writing should be concerned with transformations of awareness, at least in the readers, Nemoianu's theory of the secondary will be also employed by us in order to show that construction and deconstruction paradoxically go hand in hand. Jung's archetype of the shadow will be finally exploited by us in order to show that only through reconstructing oneself, through surfing the dark side of one's personality, one experiences the annihilation of the dark self, its death, followed by a symbolical moral rebirth.

Keywords: Vladimir Nabokov, George Kelly, personal construct theory, Jungian psychology, archetypes, theory of the secondary.

When it comes to decoding and interpreting the complex psychological patterns in Nabokov's "Lolita", which through these two proper names suggest the transnational dimension

of this literary contribution, a preliminary presentation of the novelist's life experience needs to be given.

Vladimir Nabokov was born in 1899 in Saint Petersburg in a Russian aristocratic family, studied in Cambridge in the UK and left for Germany in order to avoid exile (due to the 1917 October Revolution in Russia). Although he wrote many novels, poems, plays, critical essays, a biography of Nikolai Gogol and translations from and into the Russian language, he was hardly known in 1962 when *Lolita* was published. After having lived for a while in Germany and in France, he finally left for the United States where he earned his living working as a university professor, his summer hobby being entomology. The background of the author's evolution as a writer has been shortly commented upon, because his life experience had a major impact on Nabokov's way of writing. This happens due to the fact that his interest in psychological patterns and forms of consciousness or non-consciousness finds its source in the fact that he is an European first attracted and then disappointed by several American behavioral patterns (Vargas, 221), which he could hardly accept or understand.

The body of analysis consists of the novel's subject matter which, simple as it seems, hides a complex psychological pattern: the seduction of a twelve-year-old girl – Dolores Haze, also called Delly, Lo or Lolita, by her Swiss step-father, known under the pseudonym Humbert Humbert, and their so-called love story throughout various states, towns and lodgings from the United States, its dénouement, and his consequent fall.

Critic Llosa Vargas' reading of the novel insists on its explicit meaning, which arises from his considering *Lolita* the written confession of Humbert Humbert addressed to those judges who were appointed to try him for murdering Clare Quilty, the dramatist and screen-player with whom Lolita runs away after the two-year incestuous relationship with her step-father. This problematic relationship was based on his abnormal predilection for precocious girls, a predilection that was amplified and materialized in his intention of seducing Lolita, who was living with her rich and widowed mother, Mrs Charlotte Becher Haze, in a New England village. To get covert access to Lolita, Humbert befriends, seduces and marries her mother. Soon after their marriage, however, Charlotte dies in a car accident and Humbert then becomes the legal guardian of Lolita. Their "semi-incestuous" (Vargas 219) relationship dramatically comes to an end. Lolita is hospitalized in Elphinstone for neurotic recovery and taken away from there

by the dramatist Clare Quilty. Humbert desperately looks for them and finds them, kills Clare, and is then caught and put on trial for his murder.

In telling this sordid satire, Nabokov's novel offers a lot of details, some of them alarming and rather frightening. In order to understand the author's hidden intentions regarding the topic and its moral and social connotations, a psychological approach via George Kelly's writing will be closely analyzed as part of the methodology of this paper, followed by a few considerations on Jung's insights, further extended by applying Nemoianu's theory of the secondary.

Kelly, in his major contribution, *A Psychology of Personal Constructs*, draws attention upon how a person as "a personal scientist" can get involved in an unusual "personal inquiry" (Mair 184) into the "unknown" (184) and make sense of the self as well as of the surrounding world.

To get involved in personal inquiry means, according to Kelly, to explore aspects of imagination and to regard behavioral issues in relation to various aspects of the human psyche. Mair's article on Kelly insists on the psychologist's concept of the self "as if" it were "a community of selves" and on the fact that personal reality is in "feeling, in felt engagements, not in the events described" (184).

Following Kelly's methodology of becoming more fully concerned with feeling, the image that best articulates what is being felt is that of the divided self of Humbert. The repetitive pattern "Humbert, Humbert" (the main character's name) can be further considered from the perspective of Kelly's "communion of selves": the logical and the emotional, divided fragmentary, split and yet unconceivable in separation.

Following Kelly's model, we gradually get to what the private inner self of Humbert is feeling. Moreover, we become familiar with a "mirage of abstractions" (Vargas 220) which, for the sake of convenience, can be regarded as a "tight box-like" (Kelly in Mair, 184) place. Such an approach centered upon a concrete image facilitates an imaginative journey on the part of the reader because the image of the box is easier to visualize compared to the character's life conceived as a "mirage of abstractions" (Vargas 220). As such, the private inner self of Humbert can be imaginatively approached following Kelly not only as looking at the "box-like" (184) emotional environment, but as being in the box.

It is here that methodology becomes art and part of the research component proper of this paper. Humbert's confessional story regarding his assumed guilty behavior in relation to the

main characters in the novel might look incredible unless we bear in mind the fact that Nabokov plays upon various ingenious games which turns reality into a “labyrinth of words” (Vargas, 221) with hidden and mysterious connotations.

“Searching for understanding” (Mair 196) is characteristic for Kelly’s psychological perspective and involves a mixture of feeling and imagination. For Kelly, feeling represents “an activity of intimate exploration, involving touching and being touched by experience” (in Mair 196). Such an approach encourages us to further question the character’s life bodily and “holistically” (196) in order to turn to good account and to surface significant changes in the character’s and readers’ awareness. Moreover, in order to analyze how the character’s life can turn into a “transforming journey” (Kelly qtd. in Mair, 201) we should identify the circumstances under which Humbert is caught up in the violence of his incredible life events which led him to murder Clare Quilty.

The deep structure and the profound significance of the novel are closely related to the libertine, drunkard, and doped dramatist Clare Quilty who seduced Lolita and enticed her to run away with him. Since Kelly’s basic assumption is that “man is a form of motion,” (Kelly in Mair, 185) this potential fluidity will be exploited by us in the sense that Humbert’s private self is not only *in* the box (in the emotional and irrational background of the book), he *is* the box, physically and spiritually identifying himself with Clare, the victim. (Kelly proposed the box experiment to his assistant who was suffering from neurosis, suggesting her to imagine that she is no longer in the hospital room, but in the box. She was asked to further contemplate that the box cards changed into skin and to conceive herself as being the box proper which took her directly into her mother's womb. There, she could identify what went wrong in her relation with her mother and so she got cured).

Getting back to Humbert's identification with Clare, Vargas' opinion on this matter perfectly suits our interpretation. Vargas regards Clare as Humbert’s “double” (220), mainly because Humbert was several times hospitalized in a mental asylum and as such, his story reads as his “schizophrenic invention” (220). We assume that one of Nabokov’s linguistic devices that encourage such an unusual reading is the characters’ names: the repetitive pattern Humbert Humbert, on the one hand, and, Clare Quilty, on the other. Through a slight alteration of Clare into Clear and of Quilty into Guilty, we get to the image of a character suffering from the

monomania of persecution related to his maniac neurosis (probably the main reason for having often been hospitalized).

As such, Humbert's journey in search of Lolita can be regarded as an imaginative journey meant to revive the two happy years spent in her company by reiterating their former itinerary where Humbert pretends to keep finding delusive traces and messages from Clare. Such traces only prove the two characters' "subliminal complicity" (Vargas 222). In terms of similitude, both Clare and Humbert are fond of writing, of fictionalizing and are equally attracted by little precocious girls, in general, and, by Lolita, in particular. What is even more shocking is the fact that a large part of the novelist's concern is to analyze Humbert's preparations for killing Clare. Nabokov's descriptions are full of postmodern devices such as humor, digressions, linguistic games and literary allusions, all fully analyzed by Vargas, which make the reading of the novel enjoyable.

The search for understanding meaning (the most significant part of the research component), takes us back to regarding and commenting upon the novel as Humbert's written confession addressed to the judges meant to put him on trial and convict him; as such, we assume that there is a double trail – a judicial and a moral one. The end of the novel also represents the end of Humbert's process of psychic and moral disintegration, due to his "remorses" (Vargas 223). His split personality, consisting of the lucid accusatory conscience, on the one hand, and, on the other, his "abject and defeated body" (223), through Kelly's "community of selves" (185) are to be regarded as incompatible and yet incapable to live in separation.

Vargas' reading reveals the fact that Humbert Humbert did not actually kill Clare Quilty, but himself. Echoing Vargas, we will psychologically approach the end of the novel and employ Kelly and Jung as two interesting entries to provide further proofs in favor of the previously mentioned assumption of Vargas.

Kelly, in his psychological inquiry, closely exploited by us, implies that the box (Humbert's emotional background) is made of skin and not only this, but it feels like a womb (in Mair, 202). The womb is regarded by Jung as standing for death. Humbert's death can be explained via the archetype of the shadow. Therefore, Humbert seems to have identified himself with a social mask (that of the well-off and well-meant step-father), experiences the inflation of the persona, being entirely deprived of his individuality. Only by facing the shadow, the dark side of his personality, one can experience the annihilation of its coercive force. The bringing to

conscious view of the dark side of one's personality also signifies the annihilation of the dark self, its death (in our case, through having killed Clare Quilty, Humbert has symbolically and neurotically annihilated his dark self).

Kelly associates such experiences with "transformations of awareness" called by him "enchantment" (205). So, enchantment is a "raised and transformed state of consciousness" "which appears in "recognizing and living in relation to an ideal or a set of values that can take you through dangers and difficulties that would otherwise have seemed impossible to face" (Kelly in Mair 205).

Humbert's dark self and its overriding force can be also approached via Nemoianu's theory of the secondary. In Nabokov's *Lolita*, the theory of the secondary can offer us an extensive reading of this novel in association with the phenomena of corruption, decadence, disorder, relaxation and indolence, which seem to have molded Humbert's personality. Since the secondary stands for the "vivid and complex negativism" (Nemoianu qtd. in Buciu 12), these features are indirectly revealed in Nabokov's novel through the narrator's instinct of conquering women and of controlling them.

For properly understanding Nemoianu's theory of the secondary, a short presentation of this issue needs to be inserted in our paper. Buciu, in his approach to Nemoianu's theory of the secondary, claims that the basic theoretical model belongs to Max Weber, but the background is one borrowed from Hegel. The same Buciu argues that Nemoianu celebrates the secondary, claiming that "our unique access to the essential, to the principle can be only accomplished resorting to the secondary and to indirect strategies" (in Buciu, 12). Nemoianu also claims that "marginalism is more abundant than centralism, diversity is more abundant than clarity" (in Buciu, 12).

Buciu also shares Nemoianu's conviction that the secondary is first and foremost in the foreground, "that it is the winner" (12). The secondary challenges the principal and the question is whether the secondary is another type of the principal. Since the principal is classified as "recessive", Nemoianu speaks about "the assertion of the secondary in front of the principal" (12), adding that "the secondary has overturned and defeated the principal" (12).

Equally interesting in Nemoianu's argument that "the secondary consolidates the principal by opposing it" (12). The argument that "the secondary is another type of the principal" (12) is relevant because it has become "autonomous" and "self-divisible", according to the

Romanian philosopher's opinion. Consequently, it seems that the principal has almost disappeared, being "recessive, overturned" (12). Since the theory of the secondary is a theory of submission and decadence, the secondary has been approached as a "vivid, complex negativism" (12), its necessity arises from its "dissimilarity and details" (12). It is "indefinable and shifty", but within the "limits of the national and the necessary" (12). Buciu shares Nemoianu's opinion regarding the "mythical function" of the secondary in the sense that "it is the winner because it has lost, illustrating failure as success" (12). Buciu concludes saying that "this is the paradox of the historical and philosophical secondary" (12). To our further surprise, the article reveals "the defeated and retrograde reaction" and "regression". It shows us the way towards the future, which, in postmodern literature and history is the way towards "liberation" and "individualism" (12). All these features are relevant for our approach because, although women are of secondary importance in Nabokov's *Lolita*, they are the actual winners. Instead of being controlled, they control and influence Humbert's life.

In Nabokov's *Lolita*, Humbert Humbert is driven, in all his actions, by his need to be the master of all those with whom he gets in touch. Moreover, his most intense actions and emotions prove to be not only the result of his abnormal physical desires but rather of his psychological need to possess, to control and why not, to win. By the end of the novel, these features prove to be the real causes of his emotional and psychological troubles, because instead of mastering women, *Lolita* in particular, he is controlled and subjugated by them.

From the very beginning of the novel, Humbert uses every opportunity to reveal his power of seduction: "I was, and still am, despite *mes malheurs*, an exceptionally handsome male... I could attain any adult female I chose" (25). Seduction seems to be the best way of beating the competition with other men. Yet, he also seems to intend to control women for "unconventional reasons" (Vargas 219). For instance, when he decides to marry Valeria early in the story, he insists on the reasons which made him choose her as follows: "It occurred to me that... all the conventions of marriage... might help me, if not to purge myself of my degrading and dangerous desires, at least to keep them under pacific control" (24). On the next page, he admits he has chosen her mainly because of "the imitation she gave of a little girl" (25).

We also learn soon that Valeria's altered physical condition (she grew older and fatter), made him lose his interest and respect for her. When he learns that she is having an affair and wants to divorce him, he explodes in fury for two different reasons: first, a woman whom he

considers to be completely controlled by him dares to take actions and affect his “comfort” (29), and second, another man has intruded upon his territory.

“Affected” (Vargas 221) as he was, Humbert is still able to continue to live, moves to America (despite having been periodically hospitalized in mental institutions), and finally meets Charlotte Haze, clearly intending to use her in order to get to Lolita. He assumes that controlling Charlotte by marrying her would bring him closer to Lolita, only to realize that Charlotte is completely out of his control, which frightens him and even starts passively contemplating her murder. Her “convenient” (Vargas 221) dying in a car accident makes him the legal guardian of Lolita.

Humbert’s behavior, a mixture of corruption, decadence, physical and mental disorder, can be regarded as a valuable instance of “the assertion of the secondary in front of the principal” (which stands for order, empathy and progress) in the words of Romanian philosopher Nemoianu (in Buciu 12).

Humbert’s relation with Lolita is described by Nabokov as consisting of two parts. In the first part, he becomes her legal guardian and she has no other option but him, while, in the second part, he loses her. The first part, focused on Humbert’s physical involvement with her, can be read in relation to Nemoianu’s theory, in terms of the power component.

Interestingly, the scenes describing their relationship induce the idea that both Humbert and Lolita have and exert a certain amount of power. Lolita is endowed with some sort of sexual power that enthralls Humbert and he seems to be weak enough and needs to allow him to be subjugated by her. His weakness and loneliness can be also associated with his mother, whom he very much misses and who seems to have been the only positive person in his life. If we regard his mother as belonging to the category of the principal in terms of its positive connotations, then, Nemoianu’s argument that “the secondary consolidates the principal by opposing it” (qtd. in Buciu 12) is relevant.

From this perspective, Humbert’s feelings for Lolita can be regarded as the expression of true love, as he tries to retrieve the memory of his mother and make it last through this young and innocent creature. Even so, their relationship is constantly threatened by fear of discovering that she does not love him, which brings about his state of insecurity, further increased by her unwillingness to cooperate. He continues to strive to keep her for himself for several, almost

paradoxical reasons: for reminding him of his previous adolescent innocence, for sexual fulfillment, and last but not least, for his need to control her.

Lolita's departure can be again interpreted via Nemoianu's theory where it is mentioned that the way towards the future is towards "individualism" and "liberation" (12). Her choice of liberating herself from him makes him experience shame of proving himself a failure as a lover, father and male competitor.

Humbert's obsession for control ends with his killing Quilty, that image which symbolically mirrors Humbert's dark hidden self, his shadow. Such an interpretation can be further commented upon via Nemoianu's theory. According to Nemoianu, the "mythical function" of the secondary arises from the fact that "it is the winner because it has lost, illustrating failure as success" (in Buciu, 12). At the end of the article dedicated to Nemoianu's theory of the secondary, Buciu concludes saying that "this is the paradox of the historical and philosophical secondary" (12), which, as we have already shown, is also relevant as concerns Nabokov's *Lolita*.

To this, we would add that literature tends to be "constructivist" in the sense that it attempts to stop "the entropic tendency towards the decline" (in Buciu 12), offering us examples and teaching that the ultimate purpose of our life is not selfishness, but selflessness. This can happen through reading and interpreting literature via interdisciplinary approaches, because such approaches offer us suggestions and solutions for personal enlightenment.

Bibliografie

1. Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Paris: Olympia Press, 1955.
2. Buci, Victor Marian. Secundarul indefinibil și cameleonic în *Cultura literară*. Nr. 33. 2012 (passage translations by the author).
3. Kelly, George A. *The Psychology of Personal Constructs: Volume 1—A Theory of Personality*. New York: Norton, 1955.
4. Jung, Carl Gustav. *Memories, Dreams, Reflections* (Ed. Anelia Jaffe, Richard and Clara Winston, trans.). London: Flamingo, 1983.
5. Vargas, Llosa Mario. *Adevărul minciunilor*. București: Editura Humanitas, 2006 (passage translations by the author).
6. Vianu, Lidia. *British Desperadoes at the Turn of the Millennium*. LiterNet Publishing.House.2005

BERNARD MEETS VLADIMIR

Dragoș Avădanei

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

Abstract: The two stories this paper attempts to put together (Dean Flower's suggestion) are "Victor Meets Pnin" by Vladimir Nabokov and "The German Refugee" by Bernard Malamud, two authors who are themselves refugees into the English language (of America) and whom we find writing about (their own) such experiences, i.e. getting educated into another culture and language. Their two heroes, Pnin and Oskar, are Old World elderly exiles (Russian and German) who get to be "tutored" (directly or indirectly) by much younger "counterparts" in the New World and so become able to break the barrier/s (of language, culture, age, psychology...) controlling their lives. As there seems to be no way out of/for their complex personalities, their "education" ends, paradoxically, tragically or fatefully, in sleep or death.

Key words: Nabokov, Malamud, exiles, language, education/initiation

Since this is a paper about how "Victor Meets Pnin," Martin meets Oskar and, tentatively, Bernard meets Vladimir, we can begin by showing that dictionaries give about a dozen meanings for our title verb, from among which we can retain here: to come together by chance or arrangement (the chance is that decided by destiny, the arrangement—as in our two stories—by the narrative-imaginative decisions of our authors); to get to know (and we, ignorant readers soon to become privileged ones in both stories, join the protagonists in this); be introduced for the first time; find; experience; answer, especially in opposition...

We can next favor expectation over surprise, and turn upside down the usual development of any such comparative effort: rather than describe first the two stories ("Victor Meets Pnin" and

“The German Refugee,” whose “togetherness” is suggested by Dean Flower) and then go to pointing out similarities and/or contrasts, we will show now their common characteristics (i.e. how and where they meet) and then see if the respective narratives justify our reading/s; as indicated elsewhere (our Between Critical Thinking and Literary Critical Thinking, 2013, for instance), it is criticism that places—often, forces—literary pieces into more or less suitable relationships, rather than have the latter determine the progress of critical arguments. Somehow along the same lines, in the two “meeting” stories, the almost only way to communicate (their central problem) is through the reader—the privileged reader mentioned above.

The larger cultural topic in the two stories is Europe—the Old World—and America, the New World, and a number of other compositional elements derive from this over encompassing theme; the “counterparts” (Dean Flower, again) in each are young men (fourteen and twenty years old, respectively) vs. adults or elderly men (in their fifties and more); the adults are instructed (either indirectly and implicitly in one and directly, as from tutor to pupil or student in another) and sustained by young men whom they virtually become father, or, at least, father-figures. The Old World (Russia and Germany) characters are both exiles and scholarly men incapable of easy accommodation to America; consequently, their communication problems increase their estrangement, as the age gap is enhanced by the culture and language gap.

In the first story, Professor Pnin is known (from the larger context of the novel that the story was to become part of) for his “butchering of English,” and that “his English was murder,” though, paradoxically, he likes to talk: “Pnin talked. His talk did not amaze Victor, who had heard many Russians speak English, and he was not bothered by the fact that Pnin pronounced the word ‘family’ as if the first syllable were the French for ‘woman’.” And Victor may not have been bothered by such other words as “pahtronymic,” or “kroket,” or “trakl,” or “footballist,” or even by Pnin’s scholarly explanations: “‘My name is Timofey,’ said Pnin... ‘Second syllable pronounced as ‘muff,’ ahksent on last syllable...’”

In his turn, the “German refugee,” Oskar Gassner is even more detailed, sophisticated and convincing in his corrupt English explanations: “I do not—not longer possezz my former value of myself...”; “Confidenze I have not. For this and also whatever else I have lozt I thank the Nazis...”; “If I do not this lecture prepare, I will take my life”—a promise he will finally keep; as a matter of

fact, sleep in one story and death in the other seem to be the two complementary ways out of the exiles' trap. His teacher's comments and observations are even more enlightening: "their /the immigrants'/ great loss was the loss of language...; they could not say what was in them to say. You have some subtle thought and it comes out like a piece of broken bottle:" or—"He would attempt to say something and then stop, as though it could not possibly be said;" and "he misplaced consonants, mixed up nouns and verbs, and mangled idioms, yet we were able at once to communicate."(sic)

Pnin's and Oskar's painful pasts, including their respective separations from their wives, turn them into helpless figures ready to (have one) blame the decay of society's responsibility for its outcasts and minorities; this feeling seems to be "inherited" by the young men in their existence, upon whom the adults' loss of identity, beliefs, choices and power seems to be thrown back for reassurance, trust, and understanding; this way, the young men are initiated into the unpleasant depths of adult despair, i.e. into the meaninglessness of their lost lives, while the real initiation is that of these human failures into what the young know, and can to or express, into a foreign language and culture, and, most painfully, into their own lost illusions (Pnin's real purpose in life seems to be that of playing shadow to his brilliant adopted son); no wonder then Oskar has to undergo psychoanalytical treatment, while Victor is oppressed by his psychoanalytical parents.

It is also interesting to notice that Victor is blessed with no less than three fathers: an imagined/imaginary one (a king in a palace, who refuses to abdicate—the Czar?) so he himself is some kind of prince; a natural, "psychoanalytical" father, Dr. Wind, for whom he is a "patient"; and a surrogate father, Professor Pnin, with whom he is in a relationship as from one story character to another. On the other hand, the other young protagonist, Martin, loses in the end a student and friend (the "German" refugee), a Jewish co-national, and also a father (figure); in both, the dream of brotherly/fatherly love proves an impossibility.

It looks as if one cannot have a story about minorities, often focused upon the limits of one individual to understand another as well as on the possibility of communication through self-transcending art (painting, writing) without an inevitable elements of pride; in "The German Refugee," student-teacher Martin Goldberg thinks about "the pride.../he/... felt in the job /he/ had done," i.e. helping Oskar with his English. The irony here (writes again one privileged reader) is

that the young narrator does not seem to be aware of his own role in Oskar's decision about suicide. In the Pnin story, the third-party first-person narrator (and, most certainly, the author himself) is demonstratively proud of his own command of English; pride/hubris in being a successful teacher of English and pride in being a foreigner who is an accomplished writer of English. So that a quotation from Saul Bellow (from his eulogy to Malamud in 1986)—himself of a Jewish-Lithuanian descent, the third great writer in this category being the American-Galician-Jewish Philip Roth—seems in order here: “Well, we were here, first-generation Americans, our language was English and a language is a spiritual mansion from which no one can evict us. Malamud, in his novels and stories discovered a sort of communicative genius in the impoverished, harsh jargon of immigrant New York. He was a myth-maker, a fabulist, a writer of exquisite parables.”

A great fabulist himself, Vladimir Nabokov first published his “Victor Meets Pnin” in The New Yorker, Oct. 15, 1955; two years later, the story becomes an episode (Chapter 4) in the seven-chapter novel Pnin (first title, My Poor Pnin), depicting the protagonist's life in 1953-1954, as a series of mostly disconnected events, a string of more or less detachable story-length episodes, whence the (almost too) many time slides. What we are given is a series of concentric circles of about four-and-a-half years of progressive time, plus more than a century of retrospection. The novel—also viewed as Nabokov's reply to Don Quixote—is part of the author's North American trilogy, made up of Lolita, Pnin, and Pale Fire (where Pnin also figures as a tenured professor at the fictional Wordsmith University).

From the novel we learn that Timofey Pavlovich Pnin, a bumbling professor of Russian Literature at Waindell College, is an émigré/refugee who had lost his wife Nina Belochkina (“belochka”=squirrel in Russian, so there are eleven squirrels in Pnin) and arrives from Russia in 1940, the same year as Nabokov himself. The whole book is extracted from the author's life as a professor at Cornell, where Marc Szeftel, also a Russian émigré (historian) and a colleague of Nabokov's (the two collaborated on a study of the medieval Russian epic The Song of Igor's Campaign) readily becomes the model for Pnin: the same verbal gawkinsness, odd looks, pedantic ways, eccentricities: “He is not a very nice person, but he is fun” (Nabokov about his character, in Murdoch); still, he loves America, even though an idealized, unreal, stylized country and culture.

Chapter 4 of the novel is the central one, both thematically and compositionally; it focuses on Victor, fourteen, who only “meets” Pnin on page fifteen of the twenty the story covers; in the meantime, we find that he had been sent to a progressive kindergarten in New Jersey, then to a day school (in Cranton, Massachusetts), and now to St. Bart’s; he is a genius with an IQ of about 180 (at six he could “see the colors of shadows, the difference in tint between the shadow of an orange and that of a plum or of an avocado pear”; at eight “he told his mother he wanted to paint air”; and at nine “he had known the sensuous delight of a graded wash...”), in one of the three best scholars in the school, is “a little peculiar” and indulges in fantasies; his father is Dr. Wind, a “cranky” German refugee (n.b.), his mother (former Mrs. Pnin)—a Russian refugee; Victor’s fantasies or “mild fancies” are about films, plays and family history, so at the beginning of the story (or Chapter 4)—after remembering from Ch. 3 that he likes to draw and has an active imagination—we are invited to discover that, in fact, he has had bad parents, that he paints all sorts of things, especially cars and also that he smokes a cigar at school... and is in trouble; his “opening” dream is about an imaginary father, a lonely and betrayed king who does not abdicate (see *infra*, the sequel to his dream).

At school—and out of school—Victor passes all sorts of tests—the Rorschach included--, all of which point directly to his artistic inclinations, and has as his favorite teacher a Mr. Lake, “a tremendously obese man,” and an art expert with the “morose temper of genius.” The unnamed narrator makes a point from emphasizing that “I do not think he /Victor/ loved anybody.”

As a painter, he also dreamed of the Old Masters, and seems to have ideas (from Lake) about how to “immortalize a motorcar”: “One way to do it might be by making the scenery penetrate the automobile. A polished black sedan was a good subject, especially if parked at the intersection of a tree-bordered street and one of those heavyish spring skies whose bloated gray clouds and amoeba-shaped blotches of blue seem more physical than the reticent elms and evasive pavement. Now break the body of the car into separate curves and panels; then put it together in terms of reflections. These will be different for each part: the top will display inverted trees, with blurred branches growing like roots into a washily photographed sky, with a whale-like building swimming by—an architectural afterthought; one side of the hood will be coated with a band of rich celestial cobalt; a most delicate pattern of black twigs will be mirrored in the outside surface of the rear window; and a remarkable desert view, a distended horizon, and a remote house here and a

lone tree there, will stretch along the bumper. This mimetic process Lake called the necessary ‘naturalization’ of man-made things.” Genius in painting can always be matched (met?) by genius with words—and language in general

As Victor makes plans to meet Pnin, we see Pnin buying welcoming present for him (a football—as it later turns out, Victor hated playing football—and a book by Jack London—whom Victor did not know), and they finally meet, after Victor travels from Cranton to Waindell. From a letter, Victor knew that Pnin would “appear in dark spectacles and hold a black briefcase with.../his/... monogram in silver.” The professor talks all the time about all sorts of things that Victor has no interest in (Russian literature, Lermontov, Anna Karenina, various sports), from the “shabby old diner” they then go to his lodgings, rented from the Sheppards (one of the brothers is appropriately deaf), Pnin falls down the stairs but “no bones were broken,” and it rains all the time.

Thus, there is no meaning in their meeting (see story title, and Pnin’s comment—“an extremely satisfactory meeting”)—that of two foreigners in a rain-enveloped night that only requires another of “those dramas that still haunt Russian fugitives”; it just so happens that, as he falls asleep, Pnin’s dream is a continuation of Victor’s opening dream: “Pnin saw himself fantastically cloaked /like a king?/ fleeing through great pools of ink /writing and language/ under a cloud-barred moon from a chimerical palace /n.b./...”—therefore, an encircling dream.

And the story ends with everybody asleep, except for the narrator, the author and the “privileged reader”: “Presently all were asleep again. It was a pity nobody saw /well?/ the display in the empty street, where the auroral breeze wrinkled a large luminous puddle, making of the telephone wires reflected in it illegible lines of black zig-zags...”; all is language, imagination, and writing in these “spiritual mansions.” Chapter 5 of the novel (which is not necessarily out topic here) shows an assembly of Russian intellectuals, Pnin’s Blotchkina is remembered as incarcerated at Buchenwald, and Vladimir Vladimirovich (Nabokov) is mentioned as an expert on butterflies. Pnin then loses his job (in Chapter 6), and the lepidopterist-narrator appears again in Chapter 7.

If literature is the only salvation man has (especially as a refugee/immigrant/exile/outcast/minority...) in this universe, another Russian-Jewish descendant sees the theme of self-loathing embodied in a refugee who faces the challenge of writing a lecture in English; and thus teaching may seem to be the great concern of modern man (what we teach, to whom, how, who

teaches who, how do we face the endless problems of language and communication...) for a writer who invited Idiots First in the 1963 title of his collection in which “The German Refugee” was included.

Quite interestingly, Bernard Malamud’s German refugee is not a German refugee, and this is a “writer’s paradox” we do not claim to be able to solve (or understand); as we gradually learn from the story (whose first, magazine title was “The Refugee”), Oskar hates Germans, “he cursed... the German nation”—“an inhuman, conscienceless, merciless people..., pigs masquerading as peacocks”; he also “cursed the German language” as “he hated the damned country and the damned people.” The simple question here (which, once more, we cannot answer) is why not title the story as in the first version or, even more frankly, “The Jewish Refugee”?

So this is the story of one of the numerous German-Jewish refugees who fled from Nazi Germany to America; in fact, Oskar Gassner comes first to America to see how things are and what he can do in the new country, then goes back, says good-bye to his wife (a gentile, ironically converted to Judaism after Oskar’s abandoning of her, so that the Brown Shirts could remove her to Poland where she is killed) and to his “appalling anti-Semitic” mother-in-law, and comes for good to America to take the job of a lecturer at the Institute of Public Studies.

This “Berlin critic and journalist,” who was, at the time of the story, “maybe fifty,” embodies the theme of defeat—by politics, by (as we shall presently see) Walt Whitman, by communication and language; his actual defeat, however, as the teacher-narrator notices, is his loss of self-image—a composite of all his problems: “His problems, God knows, were real enough, but could there be something more than a refugee’s displacement, alienation, financial insecurity, being in a strange land, without friends or a speakable tongue?” Or, as Oskar himself puts it, “in my life there has been too much illusion.”

As the story may also be read as a description of the narrator’s growing intellectual understanding of Oskar’s actual defeat—and first is his physical description: “He had a big face and heavy hands. His shoulders sagged. His eyes, too, were heavy, a clouded blue; and as he stared at me after I had identified myself, doubt spread in them like underwater currents.” Being himself Jewish (as the reader discovers in the end), the teacher becomes aware of his own unexplored alterity: “Looking at him I realized what’s meant when somebody is called ‘another man.’”

Still, all Oskar's fears, insecurity, anxiety, depression, emotional entrapment or his "no status" existence are all connected (as already suggested in the Pnin case) with his linguistic problems, i.e. his "tormented English"; and the objective-subjective metaphorical transfer in "tormented" is taken over and over again: "The little he had to say was in handcuffed and tortured English"; or, "He seemed to me always suspended between two floors..." And all these add up to his several attempts at suicide.

One solution is that of finding a teacher who could help him improve his English and also write his first lecture—on Whitman and some German poets. These two challenges are "met" by a twenty-year old poor student, on his "way to senior year in college," who sustains himself (another exile's family, most likely, but the story does not say) by giving English lessons to recently arrived refugees. He is a "skinny, life-hungry kid," a "thin, elongated, red-headed" young man, who at times thinks of Hitler and his doings across the ocean; after the Great Depression, he had tutored other students, all of them "accomplished men). As for Oskar, he is his third English tutor.

Part III of the story (in seven parts) begins: "I had met Oskar at the end of June," and so the narrated time is end of May, summer, late June, mid-August, end of August, early September and early October 1939, four-and-a-half months during which their story is made up of lessons—diction exercises, reading aloud, grammar, conversation, composition correction; and the composition is a lecture on Whitman, the first words practiced are "right" and "treasure" (a good working title for this paper), and the stage is set: "Now we are once more enacting the changeless scene, curtain rising on two speechless characters /Beckett is already present/ in a furnished apartment, I, in a straight-back chair, Oskar in the velours armchair.../generation gap/, his flesh grey, the big grey face, unfocused, sagging." The larger setting in New York, West Tenth Street, West Eighty-Fifth Street, with imaginative projection to Danzig and Stettin in Germany, Warsaw in Poland...

As breaking the language barrier is the central issue (fear immobilized Oskar, he could "never get past page one" of the lecture), against the backdrop of Germany's invasion of Poland and the Soviet-Nazi non-aggression pact, a generalization is required: "that's what a world crisis does for people, they get educated"—the elderly educated by the young. As a result, the lecture about Whitman is finally completed (but the triumph is not), it gets to be properly translated with help

from an erudite historian, it is then successfully delivered, the young teacher is proud, and the elderly student kills himself; he leaves “Martin Goldberg all his possessions,” Frau Gassner is taken to Poland, toppled “into an open ditch, with naked Jewish men, their wives and children, some Polish soldiers, and a handful of gypsies.” The teacher’s work is done.

And so is ours—almost; the real-life narrators of the two stories meet—we have seen—in a variety of ways. Vladimir Vladimirovich Nabokov (1899-1977), born in St. Petersburg, spent most of his life as an exile—in England (studies at Cambridge), Germany, France, the United States (professor at Wellesley and Cornell) and Switzerland (Montreux, where he is buried). Nabokov (pen name Vladimir Sirin) wrote his first nine novels in Russian, then all the rest in English (Lolita—1955, Pale Fire—1962, Speak, Memory—1936-1966 and others); the famous lepidopterist and chess composer (married to Jewish-Russian Vera Evseyevna Slonina in 1925) made his writer’s name as an author of complex plots (many campus stories), characterized by clever word play, florid writing, linguistic playfulness in general and attention to detail. Also a teacher and professor (Bennington College, Oregon State University), Bernard Malamud (1914-1986)—born in a New York family of Russian Jewish immigrants—is the author of eight novels (The Natural—1952, The Assistant—1957, The Fixer—1966...) and three collections of short stories (The Magic Barrel—1958...), all of them oblique allegories set in the dreamlike urban ghetto of immigrant Jews in search for hope and meaning in their lives; his—like Nabokov’s—motto seems to be “Life is a tragedy full of joy:” and thus, no end of paradoxes in the lives and works of people who find their homes (mansions) in a language different from their native tongue, and write provocative stories on such forms of initiation and education.

Bibliografie

1. Abramson, Edward, *Bernard Malamud Revisited* (New York: Twayne Publishers, 1993);
2. Alexandrov, Vladimir E., ed., *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* (New York: Garland Publishing, 1995);

3. Astro, Richard and Jackson J. Benson, eds., *The Fiction of Bernard Malamud* (Corvallis: Oregon State University Press, 1977);
4. Barabtarlo, Gennady, *Phantom of Fact: A Guide to Nabokov's Pnin* (Ann Arbor: Ardis, 1989);
5. *Bernard Malamud at the Internet Movie Database*, <http://www.imdb.com/name/nm538897>;
6. Boyd, Brian, *Vladimir Nabokov. The American Years* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991);
7. *Counterparts. Classic and Contemporary American Short Stories*, edited with an Introduction by Dean Flower (Greenwich, Conn.: Fawcett Publications, Inc., 1971, pp.1-16, 234-254, 310-324);
8. Field, Leslie A. and Joyce A. Field, eds., *Bernard Malamud: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, NJ.: Prentice Hall, 1975);
9. Malamud, Bernard, *The Complete Stories*, Ed. Robert Giroux (New York: Noonday, 1997, pp.357-368);
10. Malamud, Bernard, *The Stories of...*, (New York: Plume Book, 1984);
11. Richman, Sidney, *Bernard Malamud* (Boston: Twayne, 1966);
12. Sio-Castineira, Begona, *The Short Stories of Bernard Malamud: In Search of Jewish Post-immigrant Identity* (New York: Peter Lang, 1998);
13. Shroyer, Maxim D., *The World of Nabokov's Stories* (Austin and London: University of Texas Press, 1998);
14. Smith, Jauna Malamud, *My Father Is a Book: A Memoir of Bernard Malamud* (New York: Houghton-Mifflin Company, 2006);
15. *The Life and Works of Vladimir Nabokov*, <http://www.fathom.com/course/10701032/index.html>;
16. <http://www.fathom.com/course/10701032/index.html>;
17. *The Truth About Lies: Pnin*, <http://jim-murdoch.blogspot.ro/2013/06/pnin.html>;
18. Toker, Leona, *Nabokov: The Mystery of Literary Structures* (Ithaca: Cornell University Press, 1989);
19. *Vladimir Nabokov at the Internet Speculative Fiction Database*, <http://www.isfdb.org/cgi-bin/ea.cgi?15974>.

THE EVOLUTION OF THE ROMANIAN SHORT STORY IN THE ROMANTIC AGE

Carmen Oprea

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The Romanian short story has witnessed a remarkable evolution, although this epic form was born in the Romantic age. Until the First World War, the Romanian writers showed much interest in cultivating short stories and this phenomenon was due to a numerous social and historical conditions. A large category of readers considered the short story as one of the most favorite species, mostly because of the effects generated by a specific atmosphere which impressed the people's sensibility. The diversified plots and motifs, the introspection, the mixing of plans and the ingenious way they were created, the symmetries and the parallels between these narrative plans, and, last but not least, the stylistic refinement are only a few elements that made the Romanian Romantic short story so popular. Our whole literature has been considerably enriched in the Romantic age because of the flourishing of this epic form,

Key-words: short-story, evolution, Romantic age, literary means, narrative plans.

Cu toate că romanul lui Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, din 1705, a reprezentat o primă importantă realizare pentru cultura noastră, totuși literatura română nu se arăta pregătită să dezvolte o asemenea formă a genului epic. Vor mai trece aproape 150 de ani până să putem vorbi de întemeierea unei tradiții și de o dezvoltare constantă a romanului românesc. Sunt mai multe condiții care au generat o atare stare de lucruri. Ar fi suficient să amintim slaba circulație a cărților, lipsa unui public instruit care să guste producțiile literare, numărul redus de manuscrise, destinul vitreg al scriitorilor care nu au mai avut răgazul necesar să se ocupe de soarta operelor lor. Instabilitatea socială, războaiele nesfârșite sau conflictele interne despre care aflăm atât de multe în cronicile muntene sau moldovene, au contribuit la o dezvoltare mai lentă a culturii în această parte de lume.

În epoca romantică, înregistrăm începuturile nuvelei românești. Întemeietorul este Costache Negruzzi, cel care a pus bazele nuvelei cu caracter istoric, prin celebra scriere *Alexandru Lăpușneanu*. Nuvela s-a impus prin calitățile ei ireproșabile despre care vom aminti în paginile ce urmează. Faptul că s-a bucurat de o bună receptare în vreme este de necontestat, iar un autor de mai târziu, Alexandru Odobescu, a scris și el nuvele istorice, luându-l pe Negruzzi drept model. Nuvela sentimentală nu lipsește din peisajul epocii, iar Alecsandri și Negruzzi au fost primii care au cultivat-o.

Nuvela a început să devină din ce în ce mai populară, nu doar în perioada romantică, dar și în epocile care au urmat. Proza scurtă a luat un avânt uimitor, astfel că, în preajma primului război mondial, exista un decalaj considerabil între creațiile scurte, precum schițele și nuvelele și romanul, care, după aprecierea lui Mihai Ralea, ajunsese „o lipsă națională”.

Într-un remarcabil studiu din 1927, intitulat *De ce nu avem roman?*, Mihai Ralea încearcă, la început, să definească *specificul românesc*, susținând că, spiritualicește vorbind, diferența dintre Estul și Vestul european constă în faptul că acesta din urmă este caracterizat de „spirit creator”, în timp ce la noi se poate vorbi de persistența unui anume „fatalism oriental”.

Explicația pentru întârzierea dezvoltării romanului la noi ne este oferită de sociologul Mihai Ralea care susține că „tradiția joacă, așadar, un rol eminent în apariția noilor tehnici literare. E greu, aproape imposibil să apară un gen, dacă nu a fost precedat în istoria literară a unei țări de anumite altele. Se știe foarte bine astăzi că romanul a fost precedat pretutindeni de epopee. El nu e decât o anumită transformare a acesteia”.¹

Apariția și dezvoltarea romanului, arată în continuare autorul studiului, sunt legate, în primul rând, de nivelul de dezvoltare a tiparului, dar și de existența unui public în măsură să aprecieze această formă a genului epic. Evoluția genurilor este determinată de caracterul etnic și de structura socială existente la un moment dat. De pildă, în antichitate, era preferat genul dramatic, iar faima de care s-au bucurat Sofocle și Euripide este o mărturie în acest sens.

Dacă romanul a evoluat din vechile epopei, acest lucru s-a produs în marile civilizații din apusul Europei care au avut epopei (*La Chanson de Roland*, *Tristan*, *Parsifal* și altele). La noi, în schimb, un popor mic cu o cultură formată mai târziu, fără cuceriri și fără expansiuni teritoriale,

¹Mihai Ralea, *De ce nu avem roman?*, studiu citat din volumul *Romanul românesc interbelic. Antologie, prefață, analize critice, note, dicționar, cronologie și bibliografie de Carmen Matei Mușat*. București, Editura Humanitas, 1998, p.101

balada a fost cea care a evocat, din vechime, faptele eroilor care au rămas în memoria colectivă. Spre deosebire de epopee, balada se afirmă ca o poezie epică de proporții mai reduse, cu un număr restrâns de personaje și cu un conținut mai mic de evenimente, așa cum întâlnim în *Toma Alimoș*, *Mi(h)u Copilul* sau în numeroasele variante ale *Mioriței*.

Dacă în culturile occidentale epopeea evoluează spre roman, la noi, balada tinde să se transforme în **nuvelă**, date fiind dimensiunile ei mai restrânse. Nu trebuie să ne surprindă faptul că cea mai izbutită nuvelă, întemeietoare a unei tradiții, a fost cea istorică. Să nu uităm că doctrina romantismului românesc, concretizată în programul *Daciei literare*, încuraja valorificarea elementelor din *istoria*, mitologia și folclorul național.

Mihai Ralea mai era de părere că lipsa unei clase sociale precum burghezia a întârziat apariția acestui gen în spațiul nostru cultural. Relațiile capitaliste erau, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea cvasi-inexistente, iar un public educat și cu înclinația de a citi romane era, de asemenea, foarte restrâns. Lipseau *individualitățile private* dintr-un mediu în care modul de adresare se făcea, cu predilecție *către mase*, nu către indivizi. În plus, „dacă e adevărat că romanul presupune o psihologie individuală bine determinată, e tot așa de adevărat să spunem că acest gen nu se poate concepe fără un anumit *conflict* dramatic. Caracterul tare e combativ, imperialist. (...) nevoia de luptă e pentru el vitală”.²

Și aici, autorul studiului amendează lipsa de conflicte, caracterul prea împăciuitor al firii românului, capacitatea lui de a ierta și de a uita prea ușor. Asemenea factori nu ne-au permis să avem nici în literatură personaje puternice care să fie antrenate în încheștări dramatice. Totul arară că literatura noastră este încă una tânără și că, în timp, se vor dezvolta și la noi acele condiții care să ducă la apariția unor creații românești de valoare.

Pe plan european, în secolul al XVIII-lea își fac apariția marile romane din culturile britanică, franceză sau germană. Amintim aici de *Joseph Andrews* sau *Tom Jones*, de Henry Fielding, de *Pamela* sau *Clarissa*, de Samuel Richardson, de *Robinson Crusoe* și *Moll Flanders*, ale lui Daniel Defoe în literatura engleză, de Goethe cu *Afinitățile electice*, *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* și *Suferințele tânărului Werther*, în cultura germană. Reprezentanți sunt și autorii francezi, precum Antoine Prévost, cu *Manon Lescaut*, *Legăturile primejdioase* ale lui Pierre Choderlos de Laclos sau Alain René Lesage, cu *a sa Istorie a lui Gil Blas de Santillane*.

²Ibidem, p.109

Tot în acest secol își face apariția și nuvela care se va consolida în secolul următor. Favorizarea evoluției acesteia în perioada romantică a fost determinată de proclamarea unei viziuni „declarat subiective, exacerbând eul creatorului”³, viziune definitorie pentru o mare parte din literatura romantică. Nuvela, precizează Ion Vlad, „are considerabile merite în descoperirea rolului personajului central al unei creații epice, iar sondajul analitic, tehnicile introspecției, ale punerii în abis, ale relației dintre protagonist și planurile secundare ale textului, mecanismul actanțial”⁴ sunt, toate, elemente care contribuie la extinderea dimensiunii și a reliefului personajului.

În nuvelele secolului al XIX-lea, asistăm la o diversificare a motivelor și conflictelor, iar personajele devin din ce în ce mai complexe. Conflictele sporesc în intensitate, iar structura epică devine și ea tot mai riguros organizată.

Un factor pe care Ion Vlad îl menționează și îi subliniază importanța în realizarea unor efecte estetice puternice, este *atmosfera*. De fapt, atmosfera reprezintă un complex de elemente în care se includ prezența vagului, a tenebrosului, a clar-obscurului, dispunerea obiectelor în cadru, descrierea interioarelor, dar și ludicul, muzicalitatea, modul în care ni se înfățișează structura intimă a personajului sau elementele conotative exprimate prin limbaj. Romantismul este și primul mare curent care a exploatat efectele atmosferei, care, după cum accentuează Ion Vlad, poate fi potențată și prin apelul la mit, miraculos, fantastic interior, fabulos sau legendă.

Marii scriitori romantici, E.T.A. Hoffmann, Novalis, Negruzzi, Eminescu, dar și cei care i-au urmat, din literatura universală sau din cea română, Camus, Faulkner, Garcia Márques, Borges, Sadoveanu sau V. Voiculescu, au mizat pe efectele de atmosferă.

În spațiul cultural românesc, anul 1840 marchează un moment de cotitură. Colaborările marilor scriitori din vreme la revista *Dacia literară* aduc prestigiu nu doar publicației respective, ci literaturii române în ansamblul ei. În primul număr al *Daciei literare*, Negruzzi publică nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanu* și pe cea sentimentală, *O alergare de cai*. Tot în acest număr Kogălniceanu publică fiziologia *Nou chip de a face curte*, iar Alecsandri o altă nuvelă sentimentală intitulată *Buchetiera de la Florența*.

³Ion Vlad, *Aventura formelor. Geneza și metamorfoza „genurilor”* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996, p. 122

⁴Ibidem, p.123

Ne vom opri în acest studiu doar asupra creației lui Costache Negruzzi, scriitorul romantic român întemeietor al genului, urmând să punctăm și acele trăsături care au conferit valoare operei odobesciene.

Alexandru Lăpușneanu impresionează printr-o compoziție deosebit de echilibrată, materia epică fiind simetric distribuită. Primul și al treilea capitol ne prezintă confruntarea dintre Lăpușneanu și boieri, iar în partea a doua și a patra se referă la soluțiile alese de domnitor atunci când îi răspunde doamnei sale care încerca să îl îmbuneze în răfuiala pe care o avea cu boierii trădători, în final, primindu-și el însuși pedeapsa pentru faptele sale de cruzime. Fiecare parte poartă un moto, aceste moto-uri fiind consacrate ca vorbe memorabile peste timp.

Cea dintâi replică, *Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau...*, aleasă ca moto al primei părți, semnifică amorsarea conflictului domnitorului cu boierii trădători. Alexandru Lăpușneanu este un personaj romantic bine construit, iar autorul ni-l înfățișează atât din perspectivă umană, cât și din perspectivă istorică. Scriitorul nu a ignorat datele pe care le-a aflat în cronicile despre despoticul domn, însă îl reconfigurează în spațiul ficțiunii. Motivațiile psihologice ale faptelor sale reies din acțiunile și replicile lui. Lăpușneanu vrea să pedepsească duplicitatea celor care, altădată, ca și acum, când revine a doua oară la tron, i se gudură la picioare. El ne apare ca un sangvinar, însă rămâne un lucid, un însingurat care înțelege să facă dreptate, omorându-i fără milă pe cei care se fac vinovați de trădare.

Domnul este inteligent și dovedește o uluitoare capacitate de disimulare care îi păcălește și pe cei mai abili dintre curteni. Știe să își atragă poporul de partea sa, cerându-și iertare și presărându-și discursul cu citate din Evanghelie. Până și în actele de cruzime, el se comportă ca un rafinat. După ce își duce răzbunarea la bun sfârșit, fără a putea, totuși, să pună mâna pe doi dintre boieri pe nume Spancioc și Stroici, el construiește o piramidă din capetele celor uciși în vârful căreia tronează capul celui care a avut rangul cel mai înalt. Fără muștrări de cuget, el își cheamă soția ca să-i contemple realizarea *arhitecturală* pe care i-o prezintă ca pe „un leac de frică”.

Conflictul nuvelei este bine realizat, iar personajele acționează în situații deosebite, dovedind trăsături de caracter foarte puternice. De pildă, deși Lăpușneanu manifestă un temperament violent, ochii scânteindu-i la mânie precum „un fulger”, el își ascunde adevăratele intenții pentru a putea să-și ducă la capăt planul răzbunării. Când Doamna Ruxanda îl roagă să

înceteze cu vărsarea de sânge, primul gest, un reflex, de altfel, este să *ducă mâna la jungherul de la cingătoare*, (s.n.), idee la care a renunțat repede, amăgind-o apoi cu vorbe mieroase.

În schimb, scena măcelului boierilor îi produce delectare și satisfacția îndeplinirii unui plan demult urzit. Mai mult, firul cruzimilor nu se încheie aici, deoarece pe Moțoc îl va ucide altfel, fără a se mânji, la propriu, de sângele lui. Numit de Călinescu *un fel de Polonius mai abject*, Moțoc este considerat inițiatorul actului de trădare. El a fost cel care, după revenirea lui Lăpușneanu pe tron, se arată ca primul dispus să vină și să îi lingă mâna. Lui îi rezervă o moarte mai specială, fiind aruncat mulțimii care îl va face fărâme, spre împăcarea domnitorului.

Tehnica anticipării satisface gustul pentru senzațional al romanticilor, dar contribuie și la susținerea tensiunii conflictului. De pildă, replica celor doi boieri care nu au încredere în vorbele domnitorului cum că se vor mai vedea cu Lăpușneanu *pân-a nu muri*, anunță sfârșitul dramatic al despotului, la fel cum promisiunea pe care i-o face lui Moțoc, ne face să ne gândim că pedeapsa pentru cel mai venal dintre trădători va fi una deosebită.

O trăsătură specific romantică a nuvelei lui Negruzzi este „liniaritatea narativă”⁵ de care pomenește Nicolae Manolescu. Într-o atare structură, personajele rostesc vorbe memorabile, iar promisiunile, bune sau rele, se vor îndeplini. Această trăsătură vine în legătură cu aplicarea principiului justiției divine, când personajele care au răsâpândit atâta rău în jurul lor, nu scapă nepedepsite.

Nuvelele sentimentale, *Zoe* și *O alergare de cai* satisfac gustul pentru melodramă al publicului din vreme, însă ele se remarcă prin abilitatea scriitorului de a opera cu diverse tehnici narrative. Nu întâmplător, Nicolae Manolescu a numit nuvela *O alergare de cai* drept „o bijuterie de precizie tehnică”. Narațiunea se desfășoară pe două planuri: unul în care asistăm la discuția dintre naratorul-personaj și Doamna B, și altul în care aflăm de existența altui cuplu, Ipolit și poloneza Olga, a căror relație de dragoste s-a terminat în mod tragic. Despre aceștia din urmă informația ne parvine de la Doamna B., care îi relatează naratorului istoria nefericită a iubirii celor doi, în timp ce urmăreau cursa de pe hipodromul din apropierea Chișinăului. Ipolit o trădează pe Olga, faptă ce va conduce la sinuciderea acestuia, nu înainte de a-i arunca un blestem celui care a înșelat-o. Avem, astfel, pe un spațiu relativ restrâns, o povestire în povestire, despre două relații amoroase. Relatarea despre iubirea nefericită dintre Olga și Ipolit satisface

⁵ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Vol. I*, București, Editura Minerva, 1990, p. 201

gustul pentru teatralitate, lacrimogen și melodramatic al cititorilor epocii, dar scriitorul ne demonstrează că se mișcă liber, jonglând și cu alte procedee narative. La acest nivel, Negruzzi se afirmă ca un inovator.

În text, ironia îi aparține, de regulă, naratorului-personaj, care demontează mai multe clișee ale prozei romantice, cum ar fi, de pildă, cpnvingerea că numai bărbații sunt inconstanți în amor. În același registru hazliu, ni se comunică faptul că și naratorul - personaj a suferit o decepție în relația sa, fiind el cel înșelat. De aceea pleacă de acasă cu gânduri negre, dar la scurt timp, își reconsideră poziția și se întoarce în goana calului pentru a nu rata o reprezentație de la teatru.

Comicul de situație mai este exploatat și când ni se înfățișează întâlnirea, după mai bine de 20 de ani, dintre cei doi foști îndrăgostiți. Dialogul înjghebat despre cum i-a urâtit bătrânețea, este extrem de amuzant, anulând orice notă de tristețe.

Contrapunctul este mai bine realizat aici decât în prima nuvelă, *Zoe*. Amestecul de stiluri certifică mobilitatea scriitorului în elaborarea textului și în obținerea efectelor comice, iar denunțarea unor procedee se înscrie în jocul bine pus la punct al unui creator care se dovedește foarte modern, alternând registrul grav cu cel comic. În această nuvelă asistăm și la o splendidă mostră de intertextualitate, semn al capacității lui Negruzzi de a se juca cu textul, ironizând situațiile în care se găsește personajul, amendând clișee și combinând diferite stiluri:

„Părea că mă aflu într-un mare salon îmbrăcat în doliu, unde ardeau două mari policandre cu lumânări de ceară galbenă. Olga dormea culcată pe o canapea. Ipolit o privea stând la capul ei. Doamna B. se gătea la oglindă fredonând aria din vodevilul rusesc Kozacă stihotvoreță. Prin salon se primblau oi cu cordele verzi la gât, și Sașa sărea șchiopătând și strâmbându-mă. Nu știu cât ținut acest potpuriu de vedenii, căci, când am deschis ochii, era ziua mare”.

Într-o *Prefață* la volumul lui Alexandru Odobescu, *Scrieri alese*, din 1995, Mircea Angheliescu observa cu justete că opera odobesciană, în ansamblul ei, „se refuză încă unei încercări globale de caracterizare printr-o expresie emblematică și memorabilă în primul rând pentru că lecturile ei n-au fost încă epuizate”.⁶

⁶Mircea Angheliescu, *Prefață* la volumul *Scrieri alese*, de Alexandru Odobescu. Ediție îngrijită și note de Corina Popescu. București, Editura Fundației Culturale Române, 1995, p.5

Opera lui cuprinde scrisori, nuvele, articole, studii de istorie și arheologie, dar și o scriere cu caracter miscelaneu, intitulată *Pseudo – kynegetikos* sau *Fals tratat de vânătoare*, care încântă prin erudiția vastă și prin rafinamentul stilistic.

Mircea Anghelescu sintetizează trăsăturile creației odobesciene care însumează deopotrivă calități și defecte; pe de o parte, ne izbește „amatorismul declarat”, dublat de efortul vizibil al scriitorului de a se face plăcut cititorilor, iar pe de altă parte, Odobescu dovedește „un rafinat simț al limbii” și o „riguroasă metodă filologică” prin care își organizează textul, afișând, chiar ostentativ uneori, o cultură solidă și o abundență de informații specifică cercetătorului pasionat. Ca mulți scriitori romantici din secolul al XIX-lea, Odobescu prețuiește trecutul și se arată deosebit de interesat de redescoperirea atâtor pagini din istoria neamului său. El adună informații și se documentează temeinic, considerând că o moștenire culturală atât de bogată trebuie pusă în valoare, întrucât este o marcă a identității naționale. Cu toate că cercetările sale s-au desfășurat mai mult în sfera istoriei și a arheologiei, tentația de a face literatură nu l-a ocolit. Efortul de a scrie și altceva în afara textelor cu caracter științific se concretizează în respectul pe care îl poartă echilibrului și normelor și clasice, la care se adaugă aviditatea cu care experimentează, antrenându-se în jocul plăcut și (re)creativ al gratuității literaturii.

Găsim în textele sale literare cuvinte căutate anume pentru eufonia lor sau pentru capacitatea acestora de a evoca parfumul timpurilor de demult. Pasiunea de căuta ineditul, plăcerea de a descrie peisaje, asocierile neașteptate pe care doar ochiul cunoscătorului și iubitorului de artă le poate realiza, toate aceste fac din Odobescu un scriitor cu o voce unică. Chiar dacă nu a fost original în idei, scriind literatură fie după un model fie din dorința de a-și valorifica un tezaur de informații într-o manieră mai puțin convențională, Odobescu a compensat prin calitatea stilului său șlefuit, prin umorul fin și tonul agreabil cu care transmite, de pildă, o informație poate prea seacă pentru cititor, captându-i mereu atenția.

Ion Negoitescu îl aprecia pe Alexandru Odobescu pentru înclinațiile sale de est et și pentru pasiunea lui pentru cultura antichității greco-latine. Îi prețuiește cunoștințele vaste, însă nu îl socotește un geniu, pentru că lucrează în baza unui bun-simț „nu mai puțin generos și scăpărător”. Domeniul în care Odobescu a excelat este cel al limbii, întotdeauna îngrijită, bine lucrată, presărată cu rarități și arhaisme alese.

„Există însă în proza din *Doamna Chiajna* sau *Pseudo – kineghetikos*, în *Câteva ore la Snagov*, *Istoria arheologiei* numeroase fericite expresii, țâșnite prin trama aproape pedant

cuviincioasă a scriiturii odobesciene, dintre care nu puține strălucesc premonitoriu de aura levantin – autohtonă a stilului matein, constituindu-se, la cel mai ridicat preț al acelei culori locale, pe care antecesorul o visa mereu, și o programa și o urmărea cu minuția de orfevru a unui Benvenuto Cellini”⁷.

După cum a recunoscut autorul însuși, în prefața ediției din 1860, nuvelele sale istorice au fost scrise din admirația pe care a avut-o pentru Costache Negruzzi și pentru nu mai puțin celebra sa operă *Alexandru Lăpușneanu*.

Organizarea materialului epic, atmosfera sumbră, ideea de a construi personaje excepționale, cu caractere puternice și cu destine tragice, sunt câteva dintre elementele prin care Odobescu se înscrie pe linia unui model pe care nu îl va putea depăși valoric.

În ceea ce privește descrierile de cadru, de evenimente istorice, de interioare, de detalii arhitectonice, de veșminte sau de orice alt fel, acestea pun în lumină talentul incontestabil al scriitorului, care se îndepărtează de modelul său, Negruzzi. La acesta din urmă descrierile sunt minime și dețin un rol bine precizat în structura nuvelei.

Și nuvelele sale sunt împărțite în patru părți, așa cum am văzut la Negruzzi, însă, pe lângă un moto, acestea poartă câte un titlu ce indică locul de desfășurare a acțiunii din momentul respectiv: *Mănești*, *Curtea de Argeș*, *Cotmeana* și *Sibiu*, în cazul scrierii *Mihnea Vodă cel Rău*.

În deschiderea primei părți, *Mănești*, având moto-ul *Să n-aibi milă!*, Odobescu este atent la detaliile de cadru, nu doar pentru a fixa locul de desfășurare a acțiunii, cât mai ales pentru a ne introduce în atmosfera sumbră a vremii, în care prind contur figurile *posomorâte* și *sălbatic* ale lui Mihnea și ale fiului său, Mircea.

„Ca la două ceasuri colo-n jos de Ploiești, curge apa Cricovului, care, cu mii de pâraie ce se resfiră și se-mpreună, împeștritează matca sa răslățată și nisipoasă; d-a stânga, câmpia șeață se lungește până în poalele munților; d-a dreapta, malul se-nalță râpos și acoperit cu păduri vechi și stufoase. Pe o culme mai semeață a acelei coaste sta pe la leatul 1508, cetățuia lui Dracea, Armașul din Mănești; din zidurile ei înnegrite, vederea coprindea toată lunca, cu bordeiele și coșarele țărănești, răsipite prin tufișe și bălării; mai departe, turnurile bisericești din

⁷Ion Negoitescu, *Istoria literaturii române*. Vol.I. București, Editura Minerva, 1991, p.101

*Târșor, pe care o zidise, cu vreo câțiva ani mai înainte, Vladislav Vodă, ce chiar într-însa, zice Cronica, **au pierit de sabie**, (s.n.) și în fund de tot, plaiurile aburoase ale Câmpinei și Breazei ”.*⁸

Spre deosebire de predecesorul său, la care dramatismul țâșnește din forța dialogurilor și din tensiunea faptelor, la Odobescu acestea sunt mai șterse, întrucât predomină evocarea. Când vorbim de scenele de cruzime, ele conving mai puțin, lipsind acel fior pe care autorul nuvelei *Alexandru Lăpușneanu* l-a transmis cititorului.

În cealaltă nuvelă, *Doamna Chiajna*, discursul narativ îmbină mai bine documentul cu ficțiunea. Și aici, existența umană se desfășoară sub semnul răului, iar oamenii acționează sub impulsul răzbunării și al setei de putere. Se comit crime și silnicii care, în final, duc la moartea tragică a celor care le înfăptuiesc. Cadrul romantic și atmosfera tenebroasă ne sunt sugerate de elemente lexicale specifice; de pildă, vremurile sunt *viforoase*, darurile peștorilor, *falnice*, iar nestatornicia timpurilor este marcată de o gamă foarte bogată de sinonime care, după cum considera Doina Curticăpeanu, ne conving de „sompțuozitatea” veșmântului lexical odobescian.

Bibliografie

1. Odobescu, Alexandru, *Scrieri alese*. Ediție îngrijită și note de Corina Popescu. Prefață de Mircea Anghelescu. București, Editura Fundației Culturale Române, 1995.
2. Negruzzi, C., *Pagini alese*. Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de C. Ciuchindel. Ediția a II-a revăzută și adăugită. București, Editura Albatros, 1982.
3. Anghelescu, Mircea, *Prefață* la volumul *Scrieri alese*, de Alexandru Odobescu. București, Editura Fundației Culturale Române, 1995.
4. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ed. a II-a. București, Editura Minerva, 1982.
5. Curticăpeanu Doina, *Doamna Chiajna. 1560-1568*. Studiu din volumul *Dicționar analitic de opere literare românești*. Coordonator Ion Pop. București, Editura Didactică și Pedagogică R.A., 1998.

⁸Alexandru Odobescu, *Mihnea Vodă cel Rău. 1508-1510*. în volumul *Scrieri alese*. Ediție îngrijită și note de Corina Popescu. Prefață de Mircea Anghelescu. București, Editura Fundației Culturale Române, 1995, p.21

6. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*. Vol. I. București, Editura Minerva, 1990.
7. Negoțescu, Ion, *Istoria literaturii române*. București, Editura Minerva, 1991.
8. *Romanul românesc interbelic*. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice. Antologie, prefată, analize critice, note, dicționar, cronologie și bibliografie de Carmen Matei Mușat. București, Editura Humanitas, 1998.
9. Ralea, Mihai, *De ce nu avem roman?* În volumul *Romanul românesc interbelic*. București, Editura Humanitas, 1998.
10. Vlad, Ion, *Aventura formelor. Geneza și metafora genurilor*. București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996.

OPPINIONS REGARDING THE CORRESPONDANCE BETWEEN EMINESCU AND V. MICLE

Dorina Chiș Toia

Assoc. Prof., PhD, "Eftimie Murgu" University of Reșița

Abstract: the letters recuperated and published in 2000 by the Polirom Printing House, Dulcea mea Doamnă/Eminul meu iubit. Correspondență inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle, represent some witness/proof documents for the age when they were written. Besides the personal and sentimental problems of the protagonists, they reveal some information concerning the poet's job, his preoccupations, the physical suffering, and the relationships with certain famous people of that time. But it also offers some fragments of self-characterisation of the poet, and the problems the Romanian society had to face at that time.

We propose ourselves to present these aspects in this article.

Key-words: letters, love, suffering, job, problems, society.

Încă din prima scrisoare (10 august 1879) Eminescu își exprimă deplina „amiciție” față de Veronica Micle, împărtășindu-i cu sinceritate și statornicie durerea pricinuită de pierderea soțului.

Din categoria *problemelor personale* semnalăm în scrisoarea a doua (17/29 august 1879) sfatul pe care Eminescu i-l dă Veronicăi Micle de a apela la sprijinul liberalilor (din partidul cărora făcuse parte și răposatul ei soț), în vederea obținerii unei pensii viagere. Scrisoarea a cincea (23 octombrie 1879) reia problema: „Suplica ta către Cameră am dat-o de Sâmbătă încă lui Chițu, fostul ministru al instrucției, care a promis lui Teodor Nica, că o va susține ca deputat”. Tot aici ne rețin atenția cuvintele prin care îi caracterizează pe poeți: „... colecția e-n locuința cea veche grămadită și ascunsă în neorânduiala proverbială, în care autorii lirici își țin bibliotecile”. Sublinierea aparține poetului, ceea ce ne face să credem că despre prozatori avea o

altă părere. Informațiile cu privire la „traseul” cererii Veronicăi Micle continuă în scrisoarea a șaptea (19 noiembrie 1979): „Cum am ajuns în București, cea de-ntâi grijă a fost să-ntreb pe Conta dac-a vorbit cu Chițu în privința suplicei tale. Suplica ta e deja în comisia de petițiuni. Asemenea Ganea (*sic*) l-a întrebat chiar azi pe Chițu dacă va susține suplica ta. El a promis-o cu sfințenie”, cu urmare în celelalte două scrisori, a opta (nov./dec. 1879): „Azi Carp a dat suplica ta lui Cogălniceanu; Camera însă din nefericire nu ține ședințe din cauza răscumpărării drumurilor de fier. Chițu e tot la Craiova, scrisoarea ta către dânsul tot la mine.” și a noua (10/22 Decembrie 1879): „Chițu tot nu s-a întors încă din Craiova încât nici pân-acuma n-am putut să fac să-i parvie hârtiile tale”. Scrisoarea a zecea (15 decembrie 1879) continuă șirul informațiilor referitoare la acest subiect: „În lumea aceasta în care trăim e caracteristic că avem dușmani calzi și amici reci, de aceea și afacerile tale merg după cum e dispus D. Chițu, care promite oricui marea cu sarea și nu mai ajunge să dea lucrului un curs. [...] Suplica ta va veni desigur în Cameră iar asupra votului să n-avem nici o grijă”. Această chestiune este abordată și în scrisoarea 17 (1 februarie 1880): „Cuță dragă, pe singurul om care poate face ceva în privirea afacerii tale, ca mediator, pe Conta nu-l găsesc și nu-l pot găsi decât la 12 noaptea la Frascati. Tot restul zilei împlă dracu știe după ce, destul numai că se omoară văzând cu ochii. Ei bine, în absolut toate zilele mă scol la miezul nopții, îl caut, stau cu el de vorbă, îi pun semne-n tabacheră ca să-și aducă aminte la Cameră de tine și mai cu seamă să-i aducă aminte tacâmului de bețiv, lui Chițu, și cu toate astea abia din când în când vorbește sau stăruiește. N-am pe nimeni în Cameră dintre liberali și acesta-i răul. Du reste pân la 1 Aprilie lucrul se va face cred”. Despre situația suplicii revin informații în scrisoarea 22 (5 martie 1880): „Afacerea ta în Cameră stă astfel. Comisia de petiții e pentru suplică în principiu, numai sutele de împământeniri nu-i dau pas să vie la ordinea zilei. M-am rugat de toți ciracii «Junimei» de a-mi veni [în] ajutor. Mais il est difficil[e] d’être en opposition et de pouvoir hâter les choses. Destul că până nu-i pierdut orice căpițel de speranță și încredere nu e nimic pierdut”.

În aceeași categorie includem *problemele sentimentale* relatate, suferința și eternele probleme existențiale. Stă mărturie scrisoarea a șasea (31 octombrie 1879) din care spicuim: „Veronică, dragă Veronică, când nu m-ai mai iubi, să știi că mor. [...] Când gândesc la tine mi se umplu ochii de lacrimi și nu mai găsesc cuvinte să-ți spun ceea ce de-o mie de ori ți-am spus: că te iubesc. Această unică gândire, care e izvorul fericirii și a lacrimelor mele, această unică simțire care mă leagă de pământ e totodată și izvorul îngrijirilor mele. Veronică dragă, au n-am

fost noi prea fericiți într-o lume, în care fericirea nu poate exista? Este în lumea asta destul loc pentru atâta iubire câtă o avem? Nu este amorul nostru o anomalie în ordinea lucrurilor lumii, o anomalie pentru care cată să fim pedepsiți? Se potrivește amorul și suferințele noastre cu o lume în care basseța, invidia, răutatea domnesc peste tot și pururea?”¹.

Și *problemele de sănătate* își găsesc locul în paginile scrisorilor. Bunăoară, în scrisoarea a șasea (31 octombrie 1879), informațiile care ne parvin sunt următoarele: „De când ai plecat tu, n-a plecat numai fericirea ci și liniștea și sănătatea mea. Dureri reumatice am început a resimți în picioare, însoțite ca totdeauna de dese bătaii de inimă. Nu este, nu poate fi mai mare deosebire decât între mine acum două săptămâni și între mine astăzi. De unde eram cu tine, fericit și mulțumit, acum sunt singur, nemulțumit, rău dispus prin singurătate și boală, obosit de viață”. În scrisoarea 11 (28 decembrie 1879) poetul îi scrie din nou Veronicăi despre problemele sale de sănătate, dar amintește și de invitația la masă adresată de Titu Maiorescu: „Sărbătorile, îngerul meu cel dulce care nu vrei să mă crezi, le-am petrecut bolnav între cei patru pereți ai miei. Numai într-o zi a venit Maiorescu la locuința mea din mahala și m-a luat la masă, căci deși invitat n-am voit să mă duc nicăiri”. Iar în scrisoarea următoare (29 decembrie 1879) aflăm alte detalii legate de suferințele fizice: „Cuță dragă, tu știi bine și ți-am spus-o că, de câte ori dorm ori trăiesc neregulat, mi se înflă piciorul și mi se coace. Afurisita cea de răscumpărare m-a ținut la senat zile întregi, iar noaptea trebuia să scriu încât hotărâsem ca sărbătorile să le petrec în deplină liniște ca să-mi vin în fire. Nu mi-am venit în fire căci iarăși am trei găuri la picior”. În prima scrisoare din 1880 (cea cu numărul 14), Eminescu îi scrie: „Sunt atât de bolnav și mă simt atât de rău și moralicește și fizic [...] Să-ți spun că abia mă târâiesc pe picioare, că nu mai pot nici să mă-ncalț, tu ai zice poate că sunt niște desvinuiri deșerte”. În scrisoarea 15 (14 ianuarie 1880): „Așa te-aș săruta și-așa te-aș desmierda și-așa aș veni la tine de repede, dacă n-aș fi bolnav și dacă nu m-aș teme ca acest ger nemaipomenit să mă îmbolnăvească și mai rău”, stare care se regăsește și în scrisoarea 16 (18 ianuarie 1880): „Eu tot cu piciorul înflat și în neputință de-a veni la Iași”.

Scrisoarea 18 (4 februarie 1880) conține mai multe pasaje în care poetul se *autocaracterizează*: „Știi prea bine că nu sunt vrednic de Dta [...] sunt un mizerabil care nu te-am meritat nicicând, care nu te voi merita nicicând. [...] ai dreptate să vorbești astfel despre un

¹ În volumul lui Petru Rezuș, *Mihai Eminescu*, București, Editura Cartea românească, 1983, p. 142, autorul include versuri în genul poeziei populare, în care Eminescu include numele iubitei: „Ale, Veronică dragă,/ Uite, frunza cea pribeagă/ E ca viața noastră-ntreagă;/ Alei, dulce Veronică,/ Despărțirea rău ne strică,/ Viața trece, frunza pică.”

om care nu e în stare a ține în mână nici măcar unica fericire [...] Pentru Dta va fi, fără îndoială, mai bine de-a lepăda departe această sarcină, pe acest om care nu poate nimic, nu vrea nimic, pe acest om care numai ți-ar mânca zilele cu propria lui neputință și lașitate. Neavând curajul vieții, neavând o rază de senin în suflet, am îndrăznit cu toate astea a te iubi, am avut lipsa de cuget de-a te compromite în ochii oamenilor, am pus dorința de-a fi a mea peste orice considerații și peste orice cuvinte de cruțare aș fi avut; mă sperii eu însumi de răutatea cu care te-am tratat. Veronică scumpă și dulce, tu martira egoismului meu și a greuciunii mele...” Și în scrisoarea 21 (22 februarie 1880) găsim astfel de pasaje: „eu mincinosul, netrebnicul și caraghiozul [...] eu iezuitul, ipocritul [...] rămân ipocritul, netrebnicul, tacticosul, plănuitorul perfid, însă pururi al tău Emin”. Trăiri profunde sunt mărturisite de poet și în scrisoarea 69 (5 iulie 1882): „Sunt foarte ostenit, Momoiță, pentru că, pe căldurile aste afurite am alergături și de lucru în toate zilele. Nu lua și tu toate în nume de rău – ci când m-apucă câte-o jale nebună ori o gelozie nebună, tu îngăduie și iartă. Crede-mă, omul necăjit și singur, cum sunt eu, îi vine câte o dată turbarea, și-atunci mi-i jale și de mine și de tine și-mi ies din minți”.

Referitor la *locul de muncă* al poetului, scrisoarea 23 (10 martie 1880) oferă câteva informații: „Cu redacția s-a întâmplat întâi, că peste noapte, adevărat atunci când am sosit, s-a schimbat, ca din senin, tipografia ceea ce a încurcat pentru mai multe zile afacerile – al doilea, că alături cu «Timpul» s-a mai dat vânt unui alt ziar «Scrînciobul» devenit cotidian și redijat de Caragiali. Departe dar ca noua organizare să-mi fi adus vro înlesnire, sunt din contra silit ca zilnic să scriu, căci amicul meu nu mai lucrează decât exclusiv pentru [«] Scrînciobul [»] său încât am destule și prea destule cuvinte de a mă plânge de el”. Și în scrisoarea 37 (6 ianuarie 1882) Eminescu îi oferă Veronicăi Micle câteva informații: „Tolla dragă, poziția mea la «Timpul» e tot cea de mai înainte, ba mai bună chiar. Așa numita Direcție politică nouă nu este decât întreprinderea negustorească a trebii, e un nume valabil în piață, care plătește polițe și achitează cheltuielile de tipografie. Noii mei colaboratori sau coredactori sunt mediocrități cu cari n-am a împărți nici în clin nici în mănecă. Fac pe fie ce săptămână câte trei articole și s-a mântuit. Leafa e aceeași (400)”.

Pe lângă declarațiile de dragoste, în scrisori își fac loc și observații legate de *viața politică*. De exemplu, în scrisoarea 28 (27 martie 1880), Eminescu îi scrie Veronicăi Micle: „Vei fi aflat, dulcea mea amică, cât de turburată e viața politică și îndeosebi a Camerei în timpul din urmă. Brătianu, înainte de ce alegerile din Anglia ar fi ieșit într-un fel, adevărat înainte de a se și

dacă alegerile vor ieși pentru sau contra Rusiei, a plecat la Berlin și s-a atașat la alianța austro-germană. Azi, când însuși Bismark își dă demisia din cauza reușitei liberalilor în alegerile Angliei, cancelarul nostru și-a pierdut capul; votează bugetele peste cap ca să poată avea mână liberă un an de zile, încât înțelege lesne cum nu vine suplica ta la ordinea zilei. În Cameră cei patru viceprezidenți și-a[u] dat demisia, între cari și Chițu, Boerescu și-a dat demisia și lucrurile sunt în momentul în care-ți scriu în culmea fierberii. Cu toate acestea atât Chițu cât și un membru din comisia petițiunilor, anume Periețeanu Buzău, a promis și repromis din nou de-a se ocupa de suplica ta, și a promis atât lui Jacques, cât și lui Gane, cât și lui Conta”.

Referirile la I. L. Caragiale nu sunt dintre cele mai alese. Desigur, acestea au loc pe fondul vorbelor lui Maiorescu la adresa Veronicăi Micle atunci când Eminescu era pe punctul de a se căsători cu aceasta: „Eminescule, te rog iartă-mă de sfâșierea pe care știu că o să ți-o pricinuiesc, dar aceea pe care ți-ai ales-o drept tovarășe de viață nu merită această cinste, n-o merită. Înainte de dumneata a fost prietena altora, a fost și-a lui Caragiale. Mi-a mărturisit-o chiar el”². Scrisoarea 37 – 6 ianuarie 1882: „Musiu în chestie e, îmi pare, tot în București. Dar nu l-am mai văzut”; scrisoarea 39 – 7 februarie 1882: „Pe pezevenchiul cel de grec nu-l mai primi, te rog; sau – dacă-l primești – te oblig să fie și Câmpeanca de față, pentru că nu voi să rămâi tu, om sincer și adevărat, incapabil de viclenie și minciună, sub impresia acestui șarpe veninos, acestei archicanalii ingrate, mincinoase și spioane. – Eine schwache Stunde – zici tu că e partea slabă a femeilor. De aceea mă tem și eu mai mult decât de orice și de aceea găsesc preferabil să nu-l primești de loc și să-i ceri prin madame Câmpeanu scrisorile, dacă va veni. Ce mai are a-ți spune azi, când [a] aruncat asupra fericirii noastre cea mai neagră injurie? Eu nu știu cum tu nu [ai] sentimentul pe care-l am eu și nu recunoști că apropierea acestui mizerabil de tine e o injurie mortală pentru noi amândoi? Din purtarea ta în această cestiune delicată voi face un merit, dacă va fi bună, un merit pentru care îți voi fi recunoscător toată viața mea”³.

În scrisoarea 65 (iunie 1882) citim câteva rânduri la adresa lui Titu Maiorescu referitoare la aprecierile acestuia despre relația dintre Eminescu și Veronica Micle: „Apropos de Titu. Da! Vorba ceea: râde vârșă de baltă și baba de fată. Cine s-a găsit să-ți facă morală în privirea relației cu mine? Maiorescu. O fi el critic, o fi el om de litere, dar iubirea mea pentru tine și

²Șerban Cioculescu, *Viața lui I.L. Caragiale, Caragialiana*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 154, apud, Petru Rezuș, *op. cit.*, p. 159.

³În jurnalul său, Titu Maiorescu (*Opere*, I. Jurnal, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2013), consemnează în decembrie 1881: „Eminescu și Caragiale certați unul cu altul”.

desinteresarea ta copilăroasă și adevărată cu care ai fost și rămâi a mea, aceasta nu ar fi găsit-o la nici una din doamnele pe care le-a perindat. Deosebirea între el și mine e că el a avut pururi ce oferi femeilor, și eu n-am avut nimic, decât ingratitudine chiar. [...] De aceea, draga mea Nicuță, îți zic: opinia celor ce sunt mai răi decât noi nu ne atinge întru nimic”. De altfel, în jurnalul său, Maiorescu scria, încă în iunie 1880: „Aflat la Iași, de la doamna Micle, diverse [lucruri] ordinare împotriva mea (și a lui Mite) din partea lui Eminescu”⁴. În aceeași scrisoare, Eminescu o înștiințează pe Veronica despre faptul că nu mai scrie versuri, justificându-se: „Dar în adevăr e și peste puțină a scrie. Zilnic câte un articol de fond, și pe niște călduri, drăguța mea, pe niște călduri care produc durere de cap și te scot din fire”. Despre acest aspect relatează și G. Călinescu: „Boala era înrăită și de munca istovitoare la redacție, care nu-i dădea răgaz. El era nevoit să rămână în București și vara, pe călduri, spre a redacta o gazetă pe care patronii latifundiarilor uitau s-o subvenționeze. [...] Poetul, străbătând zilnic trotuarele încinse, se înfunda în duhul de cerneluri încinse al tipografiei”⁵.

Scrisoarea 93 (nedată) pare scrisă într-un moment de maximă sinceritate a poetului. Este știut de-acum că „întreaga poezie a lui Eminescu este străbătută, ca și viața lui, de durerea unor iubiri cu neputință. Pradă trecutului ireversibil sau morții, amăgirii sau pierzaniei, dar mai ales unei nepotriviri esențiale dintre sinele intens iubitor și ce îi este dat în lume”⁶. În acest context îi scrie Eminescu iubirii vieții sale: „Îți vei fi aducând aminte poate că-ntr-o scrisoare ți-am cerut iertare c-am îndrăznit a te iubi. Știam eu de ce-o cer. Știam prea bine că fondul sufletului meu e desgustul, apatia, mizeria, eu nu sunt făcut pentru nici o femeie, nici o femeie nu e făcută pentru mine, și oricare ar crede-o aceasta, ar fi nenorocită. Nu iubesc nimic pentru că nu cred în nimic și prea greoi pentru a lua vreun lucru precum se prezintă, eu nu am privirea ce înfrumusețează lumea, ci aceea care vede numai răul, numai defectele, numai partea umbrei. Sătul de viață fără a fi trăit vreodată, neavând un interes adevărat pentru nimic în lume, nici pentru mine însumi, șira spinării morale e ruptă la mine, sunt moralicește deșălat”.

Totuși, după cum același Petru Rezuș conchide, Eminescu n-a renunțat niciodată la Veronica Micle, așa cum alți cunoscuți scriitori au făcut după destrămarea căsniciilor lor, și-i avem în vedere pe Titu Maiorescu (Ana Rosetti) și pe Ion Creangă (Tincuța Vartic): „Mihai

⁴*Ibidem*, p. 442.

⁵*Viața lui Mihai Eminescu*, București, Editura Minerva, 1986, p. 284.

⁶*Constelația Luceafărului. Sonetele. Scrisorile editate și comentate de Petru Creția*, ediția a II-a. București, Editura Humanitas, 2012, p. 11.

Eminescu însă izbucnește ca un vulcan, pulverizându-și conul și răspândind în întreaga sa existență pulberile dragostei sale sfărâmate. Adunându-se iarăși lava în adâncurile sale, el nu trece la altă femeie [...], ci se întoarce tot la Veronica Micle. Într-adevăr, Mihai Eminescu ajunsese, cu toate vicisitudinile vieții sale, dar și ale iubitei, nu atât la o *Ars amandi*, teoretică și imaginară, cât la o știință unică și tragică de a iubi”⁷.

⁷*Op. cit.* p. 176.

Bibliografie

1. *Dulcea mea Doamnă/Eminul meu iubit. Corespondență inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle.* Corespondență inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle, Iași, Editura Polirom, 2000.
2. *Constelația Luceafărului. Sonetele. Scrisorile* editate și comentate de Petru Creția, ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2012.
3. Călinescu, George, *Viața lui Mihai Eminescu*, București, Editura Minerva, 1986.
4. Maiorescu, Titu, *Opere*, I. Jurnal, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2013.
5. Rezuș, Petru, *Mihai Eminescu*, București, Editura Cartea românească, 1983.

THE POETRY OF 2000: AGES AND GENEALOGIES

Grațiela Benga-Țuțuianu

Scientific Researcher III, PhD, "Titu Maiorescu" Research Institute of the Romanian Academy, Timișoara

Abstract: the many poetical directions that characterize the poetry of the 2000's make me define it as a network in progress. Starting from this configuration, I tried to go back to the roots and explain the way this complex poetry took shape, crystallized and has evolved by now. The three stages I analysed in this paper show common elements and interesting individual features, sudden crossroads and surprising branches. Since 2008, the interest in biography has not been totally cast aside, but in the same time poetry has revealed a new inner structure and a powerful imaginative energy.

The second part of the study focuses on the influence that well-known writers (musicians and painters as well) have had on the young Romanian poets. Neo expressionism, surrealism, avant-gardism are only some of the elements depicted in this analyses.

Key-words: network, roots, evolution, orientation, metamorphosis.

De o diversitate amețitoare, poezia anilor 2000 este imposibil de circumscris într-o poetică omogenă. Un păienjeniș de experiențe înnoitoare, deschideri, corelații, disocieri, interferențe și contraste prinde contur în producția poetică post-fracturism, astfel încât faptul literar (poetic) necesită o privire prismatică, a cărei forță să sondeze, în adâncime, *ideea* lucrurilor. Ceea ce definește poezia anilor 2000 este rețeaua, atât în sensul de sistem de ramificații și întretăieri prin care se definesc mai multe tipuri de poetici, cât și în accepțiunea dată de evoluția mediului on-line, cu o multitudine de sub-meniuri dintr-un meniu de bază, cu modificări, reluări și adăugiri, cu un șir lung de link-uri ce conduc spre alte texte și spre alte orizonturi. Dată fiind această (dez)organizare de tip rețea *in progress*, nu se poate vorbi despre o poezie douămiistă, cu invariante indubitabile și o viziune comună asupra lumii. Stereotipurile

care însoțesc această poezie (mizerabilistă, biografistă etc.) definesc doar un mic segment al acestei poezii, nicidecum întregul ei. Diversă, în mișcare, cu (dis)continuități (*intra muros*, dar și în raport cu poezia care o precedă), poezia anilor 2000 nu este expresia literară a unei concepții omogene despre lume în care se regăsește, mai mult sau mai puțin compact, un grup de scriitori, ci este scrisă de autori douămiști, în sensul dat de momentul afirmării lor. În mod firesc, judecata trebuie îndreptată asupra produsului artistic al acestor scriitori. Șansa fiecăruia de a se impune în peisajul literar este identificarea unui stil personal și a unei viziuni care să-l definească. Până la urmă, drumul unui poet este cel care evită devierile comportamentului (artistic) de paradă. Trasarea acestui drum se face prin șlefuirea unui optici personale, iar sensul lui e dat de conștientizarea singularității (ca maturizarea existențială și artistică).

Gestație, cristalizare, evoluție

Fixarea anului 2000 ca punct de apariție a noului val poetic i-ar exclude pe Constantin Acosmei și pe Adela Greceanu, așa cum i-ar lăsa deoparte și pe Marius Ianuș ori Dumitru Crudu. Or, poezia acestora a deschis un interval temporal care va impune o nouă stare de spirit, convertită într-un fenomen cultural. Nu se poate discuta despre poezia anilor 2000 fără a lua în considerație virajul tematic și expresiv propus de poemele de debut ale lui Constantin Acosmei (1995) și ale Adelei Greceanu (1997), în măsura în care referirile la cotitura produsă prin primele texte ale lui Dumitru Crudu și Marius Ianuș (1998) par (și sunt) pe deplin justificate. Noua rețea poetică s-a format ca rezultat al acțiunilor simultane ale crizei (sociale, politice, morale) care frământa societatea românească și ale punctelor de nouă cristalizare estetică (inițial, mai ales prin Constantin Acosmei și fracturism, ulterior prin alte direcții). Acești factori au înlesnit apariția unui stadiu gestativ, embrionar în 1995 și dezvoltat pe parcursul câtorva ani, până în 2002 – anul debutului Elenei Vlădăreanu, Dan Sociu, Cosmin Perța, Alexandru Potcoavă. Sub semnul traumelor care proiectau la nivel individual criza generală a societății, poezia anilor 2000 aducea în discuție paradoxul extremelor contradictorii care, în loc să se excludă, coexistă: dinamismul negării și al actului (literar) „revoluționar” cu tonalitățile spleen-ului și devitalizării decadente.

Nu se poate vorbi despre apariția unui nou curent („douămiist”) atâta timp cât coerența programatică este inexistentă. Cristalizarea teoretică nu a fost unică și omogenă, ci plurală și diversă. Elementul comun al acestei pluralități teoretice este un tip de estetică negativă, care ar

justifica identificarea poezilor care au debutat în jurul anului 2000 cu termenul de „generație”.¹ Pe de altă parte, alăturat autorilor care au debutat în jurul anului 2000, termenul de „generație” a iscat discuții aprinse. Este limpede în schimb că se poate decela o sensibilitate douămiistă racordată la o estetică negativă. S-ar putea spune că douămiismul absoarbe un spirit al timpului și reprezintă un fenomen de istorie a culturii. În schimb, avem mari dubii că, în absența unei doctrine unitare, această sensibilitate a reușit să se proiecteze într-un curent literar propriu-zis. Mai exact, douămiismul a fost o mișcare contestatară desfășurată pe un front comun, dar cu mai multe corpuri de armată, fiecare cu strategia și armele specifice. Efectul acestei bătălii zgomotoase (desfășurate în ultima perioadă a anilor '90 și în primii ani 2000) a fost maturizarea combatanților și deschiderea porților pentru un alt tip de poezie - mai așezată, în vechile tranșee poetice, sau configurată pe direcții noi de atac. În plus, de acum înainte poetul implicat civic și social (cu o componentă puternică de frondă sau cu vagi implicații de romantism revoluționar) nu renunță la dezideratele umaniste, dar nici nu li se mai supune cu patosul începuturilor. Atât cât supraviețuiește, filonul social oscilează, cu adăstări inegale, între viziunea romantică a individualității și cultul individualismului, concept pe care Matei Călinescu îl vede a sta în centrul oricărei încercări de a defini decadența.²

Desigur, e dificil să aduni poeți într-o grupare care nu are un program sau un manifest la care să adere cu toții. Cu un ego hipertrofiat, mulți fac o grimasă la vederea enumerării numelui lor într-o promoție poetică. Apoi, sunt atât de diferiți încât se pot găsi oricând argumente care să-i scoată din „serie”. Și nici formulele poetice pentru care au optat la primele cărți nu sunt cimentate – așa cum nici nu ar fi fost de dorit să fie. Închiderii sufocante într-un protocol poetic îi este oricând preferată situarea în orizontul evoluției. Mulți dintre tinerii poeți au avut această opțiune. Chiar și în cazul lui Marius Ianuș s-a văzut cotirea de la fracturism spre o poezie mai așezată – un viraj însoțit de renegarea propriei creații din perioada *Manifestului*. Se întrevide aici un alt tip de radicalism, îndreptat împotriva unei vârste din parcursul lui evolutiv. O negare a etapei de furibundă insurgență exterioară, pentru a face loc bătăliilor interioare și meditației asupra lor. *Ursul din containăr* (2002) a fost începutul acestui viraj în care convingerile impertinente s-au lăsat substituite de conștientizarea unei dureroase schizoidii: „n-am loc nicăieri

¹ Cf. Luigi Bambulea, *Douămiism vs. douămiism*, „Cuvântul”, XX, 2009, nr. 6, p. 6.

² Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, postfață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1995, p. 147.

- nici în mine”, spune Marius Ianuș. Nici în această zonă nu a stat prea mult poetul: opțiunea ulterioară pentru un ortodoxism inflammat vorbește despre o nouă vârstă și o altă racordare. Nu e singurul caz de modificare a traseului po(i)etic. În comparație cu primele lor volume, Claudiu Komartin, Ștefan Manasia, Dan Sociu, Radu Vancu s-au schimbat. S-au maturizat (firesc, biologic) și cel mai adesea au crescut (îmbucurător, poetic). Au decantat porniri tulburi-decorative (Komartin), și-au rafinat apetitul discursiv (Manasia), au domolit nesomnul urzelilor expresive (Vancu) sau au mai potolit halucinantul palpit confesiv (Sociu). Nici poetele nu au rămas prinse în capcana reluării descentrate a unei formule cu priză la public, dar greu de revalidat poetic. Unele au renunțat să mai scrie (Ruxandra Novac, Elena Vlădăreanu, Zvera Ion). Altele au schimbat, brusc, direcția. Bunăoară, după ce a atras atenția cu o poezie în care se aglomerau oximoronic tribulațiile fiziologice sau corporalitatea vulnerată și, totodată, mutilantă, Miruna Vlada a redescoperit iraționalul iubirii-pasiune. Că această trecere de la poezia senzației la poezia afectului s-a făcut sub influența deprimismului lui Gelu Vlașin³ sau ca efect spontan al neliniștii ascunse în eul feminin (ne)împlinit contează mai puțin decât recalibrarea autenticismului și devierea lui pe un curs marcat de o puzderie de reflexe posibile, care să îmbogățească seducător cromatica poetică. Iar de la efervescența inimii, Miruna Vlada a trecut, surprinzător, la poezia politică (în *Bosnia. Partaj*). Un caz particular este Domnica Drumea: de la *Crize* (2003) a rămas consecventă viziunii de atunci - asumarea relativ ostentativă a subiectivismului, fără ezitare și fără împachetări artificiale. Desigur, între *Crize*, *not for sale* (2009) și *Vocea* (2014) se pot găsi nuanțări, dar linia generală a poeticii Domnicăi Drumea a fost atent menținută, când ceilalți colegi de promoție au optat pentru schimbări de parcurs.

Cert este că tratarea laolaltă a atâtor poeți nu ar fi opțiune adecvată. Dacă sunt priviți ca grup, se văd mai degrabă diferențele decât trăsăturile comune. Dacă sunt evaluați individual, se disting – în multe cazuri - deosebiri de la o carte la alta. Retrospectiv, se poate afirma că poezia anilor 2000 a trecut printr-un proces de așezare. Actul de frondă e interiorizat și iese la suprafață, la răstimpuri, ca element al stărilor polare. Dar acea revoltă de la începutul anilor 2000, în forma ei radicală și diseminată în atitudinea estetică negativă, constituie polul magnetic în jurul căruia s-au adunat poeții debutați în jurul anului 2000, chiar dacă promovau tipuri diferite de discurs.

³ Cf. Octavian Soviany, *Cinci decenii de experimentalism, Compendiu de poezie românească actuală II, Lirica epocii postcomuniste*, București, Editura Casa de Pariuri Literare, 2011, p. 94.

Revolta și atitudinea estetică negativă au coagulat, *grosso modo*, spiritul lor comun. Au asigurat unitatea diversității acestui fenomen. În lipsa unei estetici unice, cristalizate, „douămiismul” poate fi definit numai ca dinamică și explicat permanent atât în raport cu direcțiile și curentele din afara lui, cât și în relație cu tectonica lui internă.

Unde începe și unde se termină (dacă se termină) acest fenomen? Se pot stabili câteva borne cronologice, prin indicarea unei date însoțite sau nu de exemplificarea printr-o operă menită să ilustreze o nouă estetică sau se pot preciza anumite contexte culturale care au condus la clivaje sau revitalizări. Periodizarea „clasică” ar începe cu intervalul 1998-2006, cuprinzând primele texte ale fracturiștilor și debuturile în volume ale lui Marius Ianuș, Doina Ioanid, Zvera Ion, Adrian Urmanov, Răzvan Țupa, Alexandru Potcoavă, Tudor Crețu, George Vasilievici, V. Leac, Elena Vlădăreanu, Dan Sociu, Alexnadru Vakulovski, Radu Vancu, Cosmin Perța, Ruxandra Novac, Claudiu Komartin, Dan Coman, Domnica Drumea, T. S. Khasis, Miruna Vlada, Ștefan Manasia, Oana Cătălina Ninu, Diana Geacăr, Andra Rotaru. În doar câțiva ani, mizerabilismul, biografismul ș.a. s-au văzut reduse la clișee. Au devenit tipar și au ieșit, astfel, din sfera poeticității. Începuse un timp al epigonismului – fără vlagă, fără miză. De aceea a scris Răzvan Țupa, la începutul lui 2006, un text în care explica moartea „douămiismului”, încadrabil, în opinia lui, doar între 1998-2005. Articolul care decreta *expirarea* unei generații a apărut pe clubliterar.ro și a iscat comentarii acerbe. Totodată, Răzvan Țupa era intrigat de ierarhizările pe care critica literară le făcea când un nou curent literar abia apăruse. Intrigat se arătase și Constantin Virgil Bănescu⁴: ar fi fost firească o atitudine rădătoare, care să fi așteptat ca lucrurile să se așeze și tinerii scriitori să evolueze. În 4-5 ani nimeni nu avea cum să-și dea adevărata măsură a creativității, de aceea imboldul taxonomic ar fi trebuit, la acea vreme, domolit.

Domolit a fost, după 2008 mai ales, și zelul epigonic biografist și mizerabilist. Nu s-a stins însă cu totul nici astăzi, când tipărituri și publicații on-line continuă să confunde decupajele mizerabiliste cu autenticismul poetic. În măsura în care „douămiismul” este asimilabil spiritului de frondă și zgomotului teatral, se poate afirma că a murit cândva prin 2005-2006, interval în care majoritatea tinerilor poeți își schimbă traseul. Din această perspectivă, anunțând moartea „douămiismului”, Răzvan Țupa nu a făcut o eroare. Pe de altă parte, destule elemente pe care s-a forjat spiritul douămiist au supraviețuit, fie deghizate sub alte forme expresive și exprimate cu o

⁴ Constantin Virgil Bănescu, „Nu fluturele așezat parcă pe o rază de soare a murit, ci ochiul omului care să-l vadă așa”, „Caiete critice”, 2005, nr. 2-3, p. 16-17.

atitudine mai cumpătată, fie preluate epigonic de veleitari. Douămiismul este o paradigmă istorică încheiată, nu în sensul că nu s-ar mai scrie deloc pe această linie, ci în ideea că exercițiul literar la care recurg actualmente douămiiști nu mai justifică de multă vreme o grupare (cu o poetică a ei, chiar și așezată sub semnul unității în diversitate), ci legitimează individualități creatoare. Practic, evoluția poetică a celor mai mulți dintre douămiști, indiferent de direcția pe care se afirmaseră, a provocat (a grăbit) încheierea acestui capitol din istoria literară românească.

Prin 2006-2007 apar elementele noii estetici, decelabile în debutul lui Gabi Eftimie (2006), cu analogia între umanoid și computer. Poate și în rafinamentul frazării ori în adâncimea perspectivei cu care operează Cristina Ispas în *fetița. mixaj pe vinil* (2007). Însă noua estetică devină vizibilă cu precădere la Ofelia Prodan, pentru care decupajul cotidian minimalist este contraponderea orizontului fantastic într-un scenariu ironico-parodic, și în poemele Ritei Chirian, care trec de la fabulația reactivă (din *Sevrăj*) la ruperea legăturii dintre limbaj și afect (în *Asperger*). Cu noul antropomorfism⁵ (Gabi Eftimie), cu conștiința rece, deschisă spre analitica ruinării (Rita Chirian) și cu prevalența criteriului ficțiunii (în dauna celui al mimesisului), adăugată valorificării cadrelor teatrale (în poezia Ofeliei Prodan), se consumă o etapă pe care aș numi-o de *tranziție moderată* - către o nouă estetică (neînchegată), dar ale cărei voci se impun prin alte particularități decât ale predecesorilor. Sau spre o nouă topologie, cu modul ei deosebit de conectare a elementelor rețelei între ele. Cu magistrale, răspântii și inele de întoarcere.

Încifrările subtile ale lui Vlad Moldovan (*Blank*, 2008), reflexivitatea antropologică a Aidei Hancer (*Eva nimănui*, 2008), spațiul spiritualizat al Cătălinei Cadinoiu (*Nuferii mor în cadă*, 2008) nu sunt rezultatele unor manifestări insularizate, ci deschid ferestre spre alte paradigme literare. Ceea ce au arătat anii următori (prin primele cărți ale lui Stoian G. Bogdan, Val Chemic, Mihai Duțescu, Radu Nițescu, Alex Văsieș, Ștefan Baghiu, George Floarea, Ion Buzu, Ioana Șerban, Victor Țvetov ș.a.) nu a făcut decât să confirme că, în timp ce o rădăcină douămiistă alimenta în continuare majoritatea încercărilor poetice, o alta a trecut printr-o mutație genetică suficient de importantă încât produsul ei să aibă o altă structură internă și altă capacitate de imaginare. Poezia biografistă cedează locul împletirii dintre realitate și ficțiune, în care

⁵ „Nou antropomorfism” numește Jean Baudrillard reflectarea individului în mașină, la care se adaugă ipostazele corpului mecanizat, controlat de o mașină sau devenit el însuși mașină. Mașina fascinează în raport cu funcțiile ei imaginare, nu cu cele utilitare. Ea invadează corpul în relație cu psihismul acelui corp. Reflexul acapărării psihismului de către mașină poate fi de reprezentanță fiziologică, iar perfecțiunea mașinii este corelată proporțional cu gradul ei de automatism. Cf. Jean Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, traducere și postfață de Horia Lazăr, Cluj, Editura Echinox, 1996, p. 74-75.

schimbarea registrelor se face atât de fluid încât distincția este (aproape) imposibilă, pe fondul unei mari concentrații de acid anticanonic și de inventivitate estetică (în *Chipurile* lui Stoian G. Bogdan, dar și în poemele lui Ștefan Baghiu). Val Chimic (prin *Umilirea animalelor*, 2010) reține atenția printr-o insolită „android view”, care face ca postmodernismul cyber și noutățile hi tech să fie prizate cu nonșalanță. Între injecții rapide de afectivitate și dispoziții de lirism minimal, poezia lui Val Chimic jonglează cu percepții post-umane. Acest tip de cunoaștere organizează sau destructurează perspectiva și tot el articulează sau scurtcircuitează limbajul. Artificialul și mecanizarea excesivă desemantizează dramatic discursul, așa cum, tot dramatic, transformă în vid substanța umanității. E aceasta o temă intuită de avangardiști. Au atins-o, în treacăt, și optzeciștii, dar abia în poezia de după 2006 tema post-umanului alimentează generos imaginația poetică, suspendă o tradiție epistemologică a viului și o înlocuiește cu alta, a artificialului. La M. Duțescu și Andrei Dósa, poezia alienării își va descoperi alte valențe. În cazul lui M. Duțescu, *și toată bucuria acelor ani triști* (2010) avea curajul de a arăta că exercițiul nostalgic nu și-a epuizat resursele. Copilăria și adolescența fredonau refrenul bucuriilor simple din satul bunicilor, dar între ele se intercala, invincibil, și un barometru al dramelor. În *și toată bucuria acelor ani triști*, maturizarea protagonistului deghiza o involuție existențială, câtă vreme evoluția se citea, sumbru, în cheia alienării. Aceasta era marea dramă surprinsă în poemele lui M. Duțescu, primul care s-a oprit asupra mediului corporatist pentru a-i verifica standardele (anti)poetice. Și a-i măsura suprafețele. În schimb, la Andrei Dósa o *reconversie profesională*, bunăoară, devine prilejul răzvrătirii împotriva unui sistem dezumanizant. Ar trebui subliniat că revolta poetului față de înstrăinare, convenții și automatisme este expresia unei stări interioare care nu se consumă steril, ci se orientează spre depășire - fie printr-o regresie (iluzorie) în vârsta de aur, fie printr-un semantism al instinctelor – agresive sau, dimpotrivă, vulnerate, aflate în căutarea protecției. Cu *American Experience* (2013), Andrei Dósa își sporește mizele, chiar dacă, tematic, cartea amintește de poemele debutului. Cât privește orientarea spre depășire din prima carte, ea are acum alte valențe. Răzbierea (prin evaziune) nu mai are loc între limitele corpului, ci între (dincolo de) limitele spațiului. Iar depășirea frontierelor spațiale interferează, în *American Experience*, cu încercarea granițelor interioare și forțarea limitei întoarcerii. Cu

formula sa discursivă bine strunită și cu naturalețea identificării emoțiilor într-o realitate empirică îndeobște de-poetizată, Andrei Dósa arată că are știința mănuiirii corelativului obiectiv⁶.

După 2010, cărțile lui Moni Stănilă și Medeei Iancu redefinesc raportul dintre fizic și metafizic. Alți tineri autori (Dmitri Miticov/Robert Mîndroiu, Teodora Coman, Ana Pușcașu, Krista Szócs, George Floarea) aleg să valorifice o poetică a lucidității – e drept, fiecare pe propriul palier și cu un ton distinct. Cerebral, cu o elasticitate reflexivă amintind de falsa conștiință luminată (despre care scria Peter Sloterdijk în *Critica rațiunii cinice*⁷), Dmitri Miticov pune problema limbajului și a rostului poeziei în lume. Carte despre răceala conștiinței, despre nutrientul compulsiv și frisonul retragerii, *Cârțița din mansardă* a Teodorei Coman evocă totodată o feminitate aparte, care nu se înalță goethean și nici nu se fixează pe suprafața biruită de imanență și nevroză. Poezia memoriei este rescrisă de Marius Chivu, Bogdan-Alexandru Stănescu și Aleksandar Stoicovici - cu instrumente diferite și cu viziuni deosebite. La Bogdan-Alexandru Stănescu, ideea desfolierii straturilor conștiinței și ale memoriei culturale apare, ca o cheie de boltă, în finalul cărții - când anamneza pune în discuție relația dintre coborâre și urcare. În *anaBASis*, memoria ghidează descoperirea unui stil al fluidității tensionate și al luxurianței vizuale. Un biografism livresc, cu o practică hedonistă a expresiei, de origine barocă este pecetea poetică a lui Bogdan-Alexandru Stănescu. Pe de altă parte, pentru Marius Chivu locul ascuns al memoriei e legat de șansa salvării. O istorie personală uitată se recompune fragmentar din cuvinte, dar piesele reordonate pot amplifica, totodată, suferința. Cuvintele nu duc până la capăt magia vindecării. Pot provoca, în schimb, magia poeziei. În fine, în poemele lui Aleksandar Stoicovici memoria afectivă nu vizează detaliul individual (oricât de seducător), ci legătura lui cu arhetipalul. Dincolo de metamorfozele lumii, poezia fixează o realitate în care nu numai *povestea* e importantă, ci și *exemplaritatea*. Căutări și reasezări ale unor teme mai vechi pe direcții (poetice) noi se pot descoperi la autori care au debutat în ultimii ani: un nou tip de ruralism (identificabil în poemele lui Matei Hutopilă, Anatol Grosu, Ion Buzu, Ștefan Ivas, Marius Aldea, Victor Țvetov), explorarea limitelor (neo)avangardei (Florentin Popa, Vlad Drăgoi), poezia ca

⁶ Teoria corelativului obiectiv îi aparține lui T. S. Eliot și a fost expusă în *Hamlet și problemele lui* (1919). Vezi T.S. Eliot, *Eseuri alese*, traduceri de Petru Creția și Virgil Stanciu, prefața de Ștefan Stoenescu, București, Editura Humanitas, 2013.

⁷ Cf. Peter Sloterdijk, *Critica rațiunii cinice*, I, traducere de Tinu Pîrvulescu, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 26 și urm.

vacuum bizar al emoției (Bogdan Coșa, Ioana Dunea), punerea la încercare a coerenței poetice, dar și lăuntrice (Alex Văsieș) ori fragmentarea și reconversia identitară (Merlich Saia).

Despre nouă estetică apărută în ultimii ani în poezia tânără românească s-a vorbit folosindu-se termenul de „postdouămiism” sau „poezia recentă”⁸. Indiferent sub ce pecete denominativă ar fi așezată, mare parte din poezia de după 2008 arată practicarea unei noi estetici care se leagă de „douămiism” nu prin relief vizibil al discursului, ci prin ramificațiile subterane - care o apropie, de altfel, și de alte (variate) direcții și formule culturale, în sensul lor larg. Și, cum la aceasta se adaugă relațiile funcționale care există dintre elementele poetice sincrone, cu toate particularitățile lor (tipice geografiei reale și spațiilor virtuale), se desprinde o adevărată arhitectură de rețea. În asemenea condiții, cine ar putea să știe cu adevărat câte nuanțe, modulări și distorsiuni ale realității (poetice) se produc chiar în timp ce aceste rânduri sunt scrise?

Genealogii poetice și legături afective

Cu oricâtă atenție s-ar studia textele, contextele și pretextele literare, este imposibil de identificat un (anti)model fundamental comun sau un corpus de discursuri acceptat ca reper de mai mult de doi sau trei scriitori. Unii sunt adepții meșteșugului fin și resping categoric multiplele formule ale realismului, alții disprețuiesc poezia simbolic-parabolică și preferă autenticismul pur-sânge, uitând că acesta dispare în momentul în care e transformat în titlu de noblețe. Verticala etică e (și ea) disputată: unii o repudiază cu dispreț și o exilează în trecut, în numele autonomiei esteticului, alții îi evocă atributele formatoare și o metabolizează poetic. Paul Cernat sesiza că, spre deosebire de optzeciști, „douămiștii” refuză istoria poeziei autohtone.⁹ Dacă înțelegem prin istorie o succesiune de generații literare, criticul are dreptate. Fie că le resping categoric, fie că le acceptă cu o grimasă (drept concepte operante numai în câmpul istoriei literare), tinerii poeți nu sunt adepții categorisirilor generaționiste. Dimensiunea istorică este refuzată, fiindcă cea care dă măsura reală a unei opere este dimensiunea ontologică (și apoi estetică) – expresie a unei viziuni singulare asupra lumii. Acest refuz nu exclude însă asimilarea poeziei precedente (fără a se ține seama de criteriul istoricității) și metabolizarea ei într-o formă poetică personală. Printre clișeele care s-au impus în discuțiile despre poezia anilor 2000 este acela că avem de-a face cu o poezie violentă, care împrumută ceva din anarhismul generației

⁸<http://www.luigibambulea.ro/zona-de-poezie-poezie-recomandata/propunere-de-poezie-2/> [ultima accesare, 28 mai 2015].

⁹ Cf. Paul Cernat, *Un termen-umbrelă aplicat unei realități literare eterogene*, „Vatra”, 2009, nr. 3, p. 28.

beat sau din hip-hop. Șablonul se mai nuanțează câteodată: descendenței americane i s-ar adăuga, complementar, și o alta rimbaldiană.¹⁰ Cu alte cuvinte, dacă neoexpresionismul (pe linia Trakl, cu extensii transilvănene spre Ion Mureșan și Aurel Pantea) nu se ia la trântă cu hiperrealismul, atunci nici Allen Ginsberg, Frank O'Hara, Charles Bukowsky, Gregory Corso, Lawrence Serlinghetty, John Berryman nu-i înlătură pe Bacovia, Pasolini sau pe avangardiști (Tristan Tzara, Geo Bogza, Geo Dumitrescu, Gellu Naum, V. Maiakovski). Se adaugă suprarealismul de tip Virgil Mazilescu, un strop de epigonism în siajul Alexandru Mușina, Mariana Marin, Angela Marinescu, Nora Iuga și Ioan Es. Pop și „rețeta” pare a fi completă. Ca (dez)organizarea armoniilor (eufonice și picturale) să fie mai ușor de sesizat, se mai strecoară Bob Dylan, Janis Joplin, Tom Waits și Frida Kahlo. În *Manifestul fracturist* al lui Marius Ianuș, umbra lui Allen Ginsberg trece impasibilă. Dar aceeași umbră traversa și câmpul poetic al optzeciștilor pe care Ianuș îi reneagă vehement. Pare că fracturismul, cu toată radicalitatea lui, are capacitatea paradoxală de a păstra legături acolo unde vrea cu tot dinadinsul să le înlăture. Pe urmele generației *beat*, poezia din jurul anului 2000 preia fluxul biografist al optzeciștilor pentru a-l direcționa spre realitatea crudă a vieții. Spre anatomia dizgrațioasă a cotidianului – care, firește, obliga la folosirea unor mijloace de expresie pe măsură. Spre deosebire de douămiști, care explorează palpitul fetid al realității, generația '80 decupa cotidianul cu instrumentarul steril al culturii. În antologia *Competiția continuă*, Sorin Preda arăta că optzecismul recuperează parafrastic și ludic-incidentvizionarismul eminescian, epicul pașoptist, urbanismul și anticarlofilia camilpetresciană, incizia psihologică a lui Anton Holban, inocența de tip Urmuz, „propensiunea către adevăr” a lui Radu Petrescu, refuzul șaizecist al „unor modele vetuste” și caragialescul.¹¹ Pentru Paul Cernat, diferențele dintre „optzecism”, „nouăzecism” și „douămiism” în poezie sunt asimilabile unor diferențe de nuanță, în interiorul aceleiași paradigme poetice.¹²

¹⁰ Cf. Alexandru Matei, *Douămiism vs. Douămiism* (anchetă), „Cuvântul”, XX, 2009, nr. 6, p. 5.

¹¹ Cf. Sorin Preda, *Competiția continuă, Generația '80 în texte teoretice*, Editura Vlasei, 1994; ediția a II-a, Pitești, Editura Paralela 45, 1999.

¹² Cf. Paul Cernat, *Poezia tânără trebuie să poarte un nume* (II), „Observator cultural”, 2005, nr. 288 sau [http://www.observatorcultural.ro/Poezia-tinara-trebuie-sa-poarte-un-nume-\(II\)*articleID_13984-articles_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Poezia-tinara-trebuie-sa-poarte-un-nume-(II)*articleID_13984-articles_details.html). Adaugă Paul Cernat: „Diferența lupilor tineri față de «optzecism» – dacă exista una – nu ține însă de modelul retoric, ci de mentalitate și de atitudine. Căci optzeciștii se raportau la beatnici mai ales la modul livresc, estetizant, «în literă», pe când Ianuș & Co – evoluând în condiții de libertate politică – sunt mult mai în «spiritul» anarhist, lumpen, antiintelectualist al furioșilor americani din anii '50-'60. Primii sunt «produsul» unui climat al nișei totalitare (destinderea, apoi închiderea comunistă, spiritul hippie filtrat de rezistența prin cultură, o cultura de seră), pe când ceilalți, adolescenți ai tranziției, nu și-au petrecut în comunism decât copilăria, fiind de fapt

Ca un numitor comun, se remarcă faptul că douămiiștii refuză modelele academice, instituționalizate, prăfuite. Îi pot atrage, în schimb, figurile vitale din zona avangardei sau a modernismului contestatar. Fiecare în parte se raportează la alt model, fiecare mărturisește alte legături afective. Uneori, se întâmplă ca ele să coincidă. De pildă, Dan Coman și Ana Dragu se revendică, amândoi, de la Gellu Naum, dar Dan Coman este, în egală măsură, atras de intarsiile expresioniste ale lui Ion Mureșan. La Teodor Dună, neoexpresionismul își dă mâna cu suprarealismul, fără a uita să arunce unele ancoră spre Cristian Popescu sau Ioan Es. Pop, poeți ai (așa-numitului) nouăzecism. Mariana Marin pare să fie reperul Ruxandrei Novac și al Elenei Vlădăreanu, într-o primă etapă a creației sale. Pentru Ștefan Manasia, un model esențial e Pier Paolo Pasolini, în timp ce Dan Sociu privește cu precădere spre Charles Bukowski și spre Școala de la New York, reprezentată în principal de Frank O' Hara. Pe de altă parte, poetul *cântecelor eXcesive* își lasă amprenta asupra lui Ștefan Baghiu, Matei Hutopilă și chiar Ștefan Ivas. Miruna Vlada și Elena Vlădăreanu sunt atente la lirismul visceral al Angelei Marinescu, în timp ce la Andra Rotaru (în *Lemur*) se pot depista urmele lăsate de William Carlos Williams prin *The Desert Music and Other Poems*. Ezra Pound, Sylvia Plath, Adrienne Rich, Anne Carson verifică capacitatea de discernere și de metamorfozare a tinerilor poeți. Iar interesul pentru filmografia lui Wong Kar Wai (reper pentru Marin Mălaicu-Hondrari și Diana Geacăr, bunăoară) mărturisește preocuparea față de forța captivantă a privirii.

Un caz aparte este cel al lui Claudiu Komartin, care, de la primele cărți (*Păpușarul și alte insomnii*, *Circul domestic*) a expus un timbru poetic deosebit față de cel al congenerilor. Decupează din subteranele liricii moderne (Georg Trakl și Gottfried Benn) și din peisajul poeziei contemporane elemente pe care le topește într-un discurs profund individualizat. Pare să verifice universalitatea acelor pârgii poe(i)etice prin care cel diferit poate fi și conceput ca diferit, și asimilat ca asemănător. „Poemul cald” din *Păpușarul...* fusese exemplul în jurul căruia Octavian Soviany își clădise argumentația atunci când propusese fervoarea dionisiacă drept particularitate a poezilor douămiiști. Desigur, tendința de a recupera dionisiacul nu este proprietatea acestora: a fost afirmată și valorificată de onirici, de „poezia obiectelor”, dar și de textualismului promovat de Marin Mincu. Țesută paradigmatic în jurul avangardismului și ilustrată în experimentalismul

niște «produse» ale decompresiei, haosului, anomiei și frustrării sociale postcomuniste. «Fractura» existenței lor trece prin copilărie.”

postbelic italian¹³, apetența spre vitalism e depistabilă atunci când Marin Mincu vorbește „despre necesitatea <<autenticității în scriitură>> și despre necesitatea transformării actului textual într-o <<trasare de date>> în care se păstrează influxul caloric al frisonărilor viscereale.”¹⁴ Astfel, pe firul recuperărilor vitaliste, poezia românească a anilor 2000 s-ar lega de preocupările lui Marin Mincu față de autenticitate și de senzorialismul pe care Alexandru Mușina îl asocia postmodernismului. În acest ultim caz, Octavian Soviany este mai precaut și atrage atenția că poezia optzecistă era departe de radicalismul ultimei promoții poetice, pentru care revitalizarea actului liric este miza supremă a poetizării.¹⁵

Stabilirea genealogiilor poetice nu se confundă cu observarea legăturilor afective. Între ceea ce reflectă textul poetic și confesiunile autorului nu există întotdeauna o coincidență. După cum s-a remarcat, mulți dintre tinerii poeți sunt cititori remarcabili, care pot rezona în fața unui text fără ca această afinitate să se transforme în influență poetică, sintactic decelabilă. Totodată, o preferință livrescă sau alta este explicabilă (la limită, psihanalizabilă) și poate, la rândul ei, să devină, inconștient, o autoritate sesizabilă la nivel paradigmatic. În timp ce legăturile afective străbat suprafața biografiei, genealogiile poetice impulsionează tectonica unei opere.

Bibliografie

1. Bambulea, Luigi, *Douămiism vs. douămiism*, „Cuvântul”, XX, 2009, nr. 6.
2. Baudrillard, Jean, *Sistemul obiectelor*, traducere și postfață de Horia Lazăr, Cluj, Editura Echinox, 1996.
3. Bănescu, Constantin Virgil, „Nu fluturile așezat parcă pe o rază de soare a murit, ci ochiul omului care să-l vadă așa”, „Caiete critice”, 2005, nr. 2-3.
4. Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, postfață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1995.

¹³ Cf. Alfredo Giuliani, *I Novissimi, Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961; *Ibidem*, ediția a II-a Torino, Einaudi, 1965; *Ibidem*, ediția a III-a, Torino, Einaudi, 2003.

¹⁴ Octavian Soviany, *Despre starea calorică a (cvasi)literaturii*, „Paradigma”, 2003, nr. 1-2 sau http://www.revistaparadigma.ro/2003_12_soviany.htm [ultima accesare, 20 iunie 2015].

¹⁵ Cf. *Ibidem*.

5. Cernat, Paul, *Poezia tânără trebuie să poarte un nume* (II), „Observator cultural”, 2005, nr. 288.
6. Cernat, Paul, *Un termen-umbrelă aplicat unei realități literare eterogene*, „Vatra”, 2009, nr. 3. Eliot, T. S., *Eseuri alese*, traduceri de Petru Creția și Virgil Stanciu, prefața de Ștefan Stoenescu, București, Editura Humanitas, 2013.
7. Giuliani, Alfredo, *I Novissimi, Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961 (ediția a II-a Torino, Einaudi, 1965; ediția a III-a, Torino, Einaudi, 2003).
8. Matei, Alexandru, *Douămiism vs. Douămiism* (anchetă), „Cuvântul”, XX, 2009, nr. 6.
9. Preda, Sorin, *Competiția continuă, Generația '80 în texte teoretice*, Editura Vlasei, 1994 (ediția a II-a, Pitești, Editura Paralela 45, 1999).
10. Soviany, Octavian, *Despre starea calorică a (cvasi)literaturii*, „Paradigma”, 2003, nr. 1-2.
11. Soviany, Octavian, *Cinci decenii de experimentalism, Compendiu de poezie românească actuală II, Lirica epocii postcomuniste*, București, Editura Casa de Pariuri Literare, 2011.
12. Sloterdijk, Peter, *Critica rațiunii cinice*, I, traducere de Tinu Pîrvulescu, Iași, Editura Polirom, 2009.

THE ROMANIAN IDENTITARY DISCOURSE - LITERARY FORMS AT THE GENERATION OF THE 1927S

Gabriel Coșoveanu

Assoc. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: The article attempts to emphasize the literary means by which prominent intellectuals of the period between the two World Wars contributed to the stabilization of the idea of the national specific. We showed great interest in texts signed by Mircea Eliade and Emil Cioran, not necessarily interpreted due to their ideology or mentality, but rather as modalities of the construction of the message, as aspects of creativity. We shall discover that maybe more topics than it is usually believed are subject to the figure of palinode, meaning that the willingness of demonstrative coagulation in quasi-permanently opposed by a voluptuousness of dispersion, of demantelation of text just issued. The examples for this topic are elected from relationships inducted by imagology, id est from the sensible theme us versus the others, this also causing the paradoxal and simultaneous forms of attraction/ rejection regarding a model, Occidental or not. This study represents a sample from a diacronical panorama of the thinktanks of the national specific, from Școala Ardeleană through the Age of the 1840s, reaching the protocronism and the contemporary phenomenon named the lords of the mind.

Keywords: Generation of the 1927s, creativity, palinode, imagology, disruptive discourse

Generația '27 a fost și a continuat să fie un reper al succesului intelectual românesc, în sensul precis al dobândirii rapide a notorietății, precum și al menținerii ei. Mai degrabă controversate, formele creativității ei, politropice și, nu o dată, derutante, rețin atenția în orice tip de analiză asupra interbelicului. Cei ce și-au zis "Noua generație" spiritualistă s-au impus prin texte „doctrinare”, amorsate, în speță, de idei ale acestui veritabil grup de presiune formulate de

Mircea Eliade în *Itinerariu spiritual* (1927) și *Oceanografie* (1934). Crearea Asociației *Criterion* (1932) sporește substanțial vizibilitatea unui nucleu (Mircea Eliade, Petru Comarnescu, Mihail Sebastian, Mircea Vulcănescu, Constantin Noica, Mihail Polihroniade, Ionel Jianu, Stelian Mateescu, Ion Călugăru) născut, oricum, devreme, dinamic și ofensiv. Mijloacele de instrumentalizare a filosofiei grupului ni se par, dincolo de vectorii ideologici, preponderent literari, în sensul că fiecare reprezentant al mișcării a dovedit din plin haruri din zona retorică-stilistică a expresivității.

Este instructiv, în context, să observăm conștientizarea înzestrării literare și a puterii ei sociale la "șeful" generației. "Și iată cum - rememorează Eliade, în legătură cu succesul fulminant al lui *Maitreyi* - la douăzeci și șase de ani am devenit «celebru», ziarele vorbeau despre mine, lumea mă recunoștea pe stradă etc. A fost o experiență foarte importantă deoarece am aflat de tânăr ce înseamnă «să fii glorios», «să fii admirat»... [...] ... de ispită e vorba aici, ispită pe care o cred naturală la toți artiștii, la toți scriitorii, fiecare autor speră să aibă, într-o zi, un mare succes, să fie cunoscut și admirat de masa cititorilor... Eu am avut de timpuriu acest succes, am fost fericit să-l am, și asta m-a ajutat să scriu romane care nu erau făcute pentru succes" (1).

Tot în registrul reconstituirii pe baza tehnicii fluxului conștiinței sau a monologului interior (Eliade mărturisea influența exercitată asupra sa de James Joyce, atât prin *Ulysses*, cât și prin fragmentul *Anna Livia Plurabelle* din *Finnegans Wake*) se înscrie ilustrarea energetismului montat de urgența angajării într-o "campanie împotriva fosilelor". Discursul mesianic, fie și difuz, se resimte în fiecare articulație a frazelor, construite ca secvențe ale auroralității, cu dimensiuni sociale și academice, care nu are cum să nu-ți evoce cadența ideației de la *Dacia literară* sau de la *Junimea*: "Simțeam că cultura trebuie să fie integrată națiunii. Aveam cu toții convingerea că nu ajunge să vorbești numai la universitate. Trebuia să coborâm în arenă. [...] Noi nu mai aveam complexul de inferioritate pe care îl avea generația profesorilor noștri: de a nu publica articole într-un cotidian, ci numai într-o revistă academică. Noi voiam să ne adresăm celui mai larg public și să dăm avânt culturii românești, care, fără această participare, risca să se afunde în provincializare. [...] Noi am simțit cu toții nevoia acestui lucru, convinși că numai noi îl putem realiza, pentru că eram tineri și nu temeam de anumite consecințe supărătoare (în privința «carierii» universitare, de exemplu" (2).

Una dintre mostrele "reuşitei" stilistice o reprezintă *Schimbarea la faţă a României*, unde Cioran, autonumit *gânditor privat*, sau *om al refrenului*, chinuitul de insomnii şi apologetul sinuciderii, reuşeşte performanţa de a da „o carte fascinantă, adică atrăgătoare şi repugnantă simultan” (3). Când publică, în 1936, *Schimbarea la faţă...* (corector fiind Eliade însuşi), Emil Cioran se întorsese de la Berlin, unde fusese bursier Humboldt; anul următor avea să plece, tot cu bursă, în Franţa, (unde se va complăce, cum ştim, în postura de etern asistat, până când aspectul fizic îi va trăda nonapartenenţa la vârsta tinerilor girabili de către stat). Experienţa germană l-a entuziasmat: ascensiunea lui Hitler, tradusă în „frenezia” şi „dynamizarea” societăţii, îl îndeamnă să conteste, şi încă sistematic, regimul democratic, pe care l-ar dori înlocuit cu unul „arzător”. Tentaţia dictaturii ordonează atât volumul evocat, cât şi articolele „satelite”, redactate în binecunoscutul ton liric-peremptoriu, atât de uşor de distins şi atunci, şi acum.

Decupate din context, frazele admirative în raport cu ordinea politică hitleristă sau cu Garda de Fier sună şi azi dezagreabil şi, în fond, bizar, pentru urechile atât româneşti, cât şi evreieşti, şi, coroborate cu reacţiile similare ale congenerilor criterionişti, au ajuns cap de acuzare, antrenând, fatalmente, scăderea cotei întregii opere ulterioare, nonangajate (vezi, spre pildă, interpretarea Alexandrei Laignel-Lavastine, din *L'oubli du fascisme*). Întrebarea la care răspunde Marta Petreu, convingător şi ponderat, nesfiindu-se a folosi expresii precum „încilin să cred că ...” ori „n-avem, deocamdată, cum să ştim”, este *ce l-a mânat pe el în luptă*, ca fiu al Ardealului, descendent al liniei naţionale şi responsabile civic ilustrate de corifeii Şcolii Ardelene (Samuil Micu observa, despre neamul său, că „lor le iaste ruşine a se numi români”) şi de paşoptişti, de memorandişti şi Goga. În plus, un al doilea afluent constructiv (să-i zicem *pozitiv*) în formaţia lui Cioran rezidă în ideile preluate de la E. Lovinescu (din *Istoria civilizaţiei române moderne*, înscrisă, la rândul-i, în tradiţia progresistă şi democratică a ideologiei româneşti – D. Drăghicescu, Ibrăileanu, Zeletin). Lovinescianismul lui Cioran, fusese sesizat, mai întâi, de Z. Ornea (în *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*. Ca atare, precizează Marta Petreu (4), „...Cioran cunoştea cea mai bună literatură proeuropenistă din cultura română. Ideile de natură spengleriană i-au servit lui Cioran în primul rând pentru a trasa cadrul general de filosofia istoriei şi culturii în care a aşezat «cultura mică» a României şi, în al doilea rând, pentru a face portretul fizionomic al patriei, aşadar critica trăsăturilor României perene sau «eternă». Din contră, instrumentul de lucru lovinescian i-a folosit lui Cioran pentru a explica şi a critica România contemporană”, spre a constata că nu există altă soluţie în afara modernizării în siaj apusean.

Și atunci, de unde „ieșirile” antidemocratice („Din parte-mi, numai un regim de dictatură mă mai poate încălzi. Oamenii nu merită libertatea”) și antiinstituționale („O studențime agresivă [...] este mai importantă decât una studiosă...”) ? Să nu uităm că, după Polihroniade și Cioran, aserțiuni asemănătoare vom descoperi și în gura lui Eliade (începând cu 1935), apoi a lui Noica (din '38). În epocă, succes avea ideologia lui Zelea Codreanu, una dintre părțile cărții sale *Pentru legionari* numindu-se, elocvent, „Democrația împotriva neamului”. Astfel ne apropiem de nexul chestiunii. Dragostea cioraniană pentru propria-i patrie a fost una problematică, *românismul* și impunerea neamului său constituind priorități de reflecție până la moarte. Că gânditorul visează un alt „destin” pentru țara sa (văzută ca „neant indecent”, „plagă”, populată cu „maimuțe”, „reptile”, înși urâți, leneși, decerebrați, „păcătoși”, dominați de „frică” etc) este un lucru lesne de înțeles, în ordine umană și face parte, la urma urmei, din *reactivitatea* normală a unui tânăr, ca să nu mai pomenim că tânărul este educat și are ascendența familială știută.

Posibil ca derapajele ideatice și stilistice (de fapt, nici un criterionist n-a pus în practică „radicalismele” emanate) să provină din însăși *firea* sa (atașabilă proiectului sofistic), în legătură cu care spunea: „Despre orice, am *cel puțin* două puncte de vedere divergente”. Să adăugăm și alt auto-diagnostic – „Până într-atât sunt de contaminat de contradicție, încât toate pornirile mele se neutralizează unele pe altele” –, pentru a înțelege de ce primul Cioran a repudiat angajarea în numele spiritului, apoi a pledat pentru contrariu, pentru a declara, ulterior, că nu îl mai interesează nimic, nu îl mai locuiește nici un ideal. Pentru „jocul” acesta de poziții (chit că motivat estetic!) a plătit „moralmente” (cum recunoaște într-o scrisoare către Arșavir Acterian) 50 de ani. Dacă vom concatena mai multe afirmații cioraniene post-*Schimbarea...*, vom constata că avem temeiul de a discuta de o autentică palinodie a fostului îndrăgostit de extremisme (a nu se uita nici Lenin de pe listă!). Evident că *pesimistul de serviciu al acestei lumi* nu ar fi trecut ceea ce numește Andrei Cornea (5) *testul de autoincluziune*, respectiv nu s-ar fi văzut pe sine în scenariile totalitariste elogiare, care să pună țara „la teasc”. Nu puteam neglija vectorul psihologic – în treacăt fie zis, elegantul, finul, *causeur*-ul Cioran formula ideii extremiste, belicoase, ca fenomen compensator, după cum, *mutatis mutandis*, Nietzsche (numele său trebuia amintit cumva, aci!), friabil fizic, solitar și foarte civilizat, exalta forța brută, „voința de putere”, vitalismul. Semnificativ este, în această ordine de idei, că, după ce Cioran publică niște texte vindicative și ațâțătoare, un editorial al ziarului *Universul* (27 iunie 1937) îl acuză de instigare la crimă. Poate că cea mai bună explicație pentru puseele lui «lichidatoare» este aceea notată de un

psihiatru: «caracterul nevrotic al exaltării lui politice» [nota aferentă trimite la Ion Vianu – n. m., G. C.]; sau, cu cuvintele unui comentator din epocă [Mihai Ralea], textele lui Cioran sunt produsul «unui temperament dionisiac», fiind o «spovedanie endocrinologică», care ține «mai mult de fiziologie» decât de ideologie”.

Dezicerea târzie de unele afirmații din *Schimbarea la față*.... ne îndeamnă să îl apropiem pe Cioran de Eliade, care, fervent în a camufla anumite orientări politice din tinerețe, de clară concretețe, și-a legat numele, într-o manieră extrem de solidă - aspect care echivalează tot cu palinodie - de *funcția irealului*.

Analizând trasee paralele din operele a doi umaniști ecumenizanți, Sorin Alexandrescu găsește că „tocmai această lipsă, sau această imposibilitatea de a defini substanțial sacrul, îl apropie, paradoxal, pe Eliade de Heidegger” (6). Când definește câteva linii de forță ale fenomenologiei eliadești, profesorul S. Alexandrescu atrage atenția asupra climatului din anii '30, dominați, în Europa, de Husserl, de Heidegger (*Sein und Zeit* datează din 1927), de filosofia limbajului, dar nu în ultimul rând de Rudolf Otto, căruia îi apăruse *Das Heilige* în 1917. Și Eliade se înscrie într-un *trend* continental, acționând ca un filosof în fața obiecțiilor aduse de istorici sau de reprezentanți ai cercurilor pozitivistice. Ei îi reproșau savantului că ignoră contextul istoric al faptelor, și, subsecvent, că esențializează excesiv, e reducăționist, de dragul transcenderii datelor etc. (7). Dar Eliade țintește mai departe, căutând, mai degrabă, pe cont propriu, așadar în cadrul unui pariu, cum să zic, *metafizic*, o relație – care îl obseda, ca temă – între Adevăr și instrumentele umane de cercetare. Astfel că sincretismul metodelor sale se explică logic.

Urmând sugestii ale lui Nietzsche, Heidegger distinge simpla teamă, înscrisă într-o determinare anume, de angoasă, detectabilă în imposibilitatea esențială de a ieși din *nedeterminare*. Principala proprietate a angoasei constă în aceea că „evidențiază neantul”. Cu Leviathanul nedeterminării ființei și-a susținut bătălia sa de o viață Mircea Eliade, care, încercând să diminueze megalomania stirpei moderne, axate pe *mitul progresului*, scria încă din anii '40 în *Insula lui Euthanasius*: „La baza credinței populare din faza etnografică stau faptele, iar nu creații fantastice”. A demonstra actualitatea tezei ce susține *continuum*-ul viață-ficțiune (existent-cuvânt) apare redundant câtă vreme deținem, azi, tot mai multe argumente de tip științific, din fizică, de exemplu, care se vede constrânsă să folosească un metalimbaj ce trimite, mai degrabă, spre Dumnezeu (o spusese, mai demult, însuși Newton). Ca să nu mai amintim de iezuitul Teilhard de Chardin, cu teoria sa, destul de greu de ridiculizat, totuși, despre continuitatea neîntreruptă între

material și *spiritual*. Anxietății omniprezente în entropia „satului planetar” de astăzi, Eliade îi opune ipoteza unei stabilități metafizice, prin recuperarea *Marii Tradiții* edificate *in illo tempore*, mizînd pe șansa *omului vizual* contemporan de-a redeveni *omul vizionar* de odinioară. Am realiza astfel o *exorcizare a neantului* sau, cu alte cuvinte, o *(re)valorizare a absurdului* (nonsensului), insinuat în eul clivat al insului modern.

Denunțat de mai toți filosofii, *criza de sens* n-a încetat totuși, nici o clipă să se adâncească, *teroarea istoriei*, cu imperiul ei al *urgenței* (marcă a contemporaneității), trimițându-ne sub o zodie, tot mai angoasantă, a lui *hic et nunc*. Ontologia heideggeriană a *Timpului* și *Ființei* consacră o strategie soteriologică exemplar scenarizată de efortul benedictin al neobositului navigator în apele lustrale ale originii: Eliade. Polemist mult mai percutant decît este îndeobște acreditat, eruditul a atacat permanent pretențiile totalitare ale conștiinței tehnologice, demascînd-o ca pseudo-mit de esență modernă, care nu se poate impune decît subminînd *Logosul* creator. Apoi, Eliade a cultivat mereu, în viață ca și în operă, *dialogul*, (cum rezultă, de pildă, din cartea lui Matei Călinescu – v. Bibliografia) oferind o idee despre ceea ce înseamnă atemporalitate a atitudinii savante, responsabile cu adevărat, și nu autarhice. Aspectul l-a remarcat Hans-Georg Gadamer, care întreba retoric: „Nu observăm în viața socială a epocii noastre o crescîndă monologizare a comportamentului uman?” (8). Contestată cu tenacitate, mai ales după căderea Zidului Berlinului, axiologia istorismului se face vinovată de a ne fi aruncat în logica efemerului, operînd dramatica *sciziune între etică și politică*, pentru a propune un mutant de succes, dar lipsit de atributele fundamentale ale umanului: „omul politic pur” (cum îl numește Eduard Spranger), specie subversivă, subordonată autoafirmării, dorind să domine „fără a se integra sau a se sacrifica” (9). Dialectica regimului afirmativ/ negativ al acestor două verbe cheie, *a se integra* și *a se sacrifica*, ne va reține atenția în definirea lui Eliade ca metafizician. Un metafizician înrudit oarecum cu Noica, la amîndoi putîndu-se detecta *o filosofie a vieții* cu preocupări de *formalizare*, cu discursul centrat pe condiția umană, pe *Ființa* periclitată, aflată în „primejdie totală”.

Pornind de la un text autoreferențial cum este cel atașat volumului II al *Memoriilor* (editate la Humanitas, în 1991), intitulat *Fragment autobiografic*, (redactat în 1953), putem decela câteva amprente ale unei atitudini susceptibile de maximă adecvare la problematica actuală a interferențelor între mai multe zone spirituale ce-și revendică denominația de *gnoză*. Această atitudine a lui Eliade față de heraldica misterului se situează în descendența blagiană, ca irelevantă, a conștiinței tehnologice. De unde o inconfundabilă *solemnitate* a tonului, cu expurgarea ironiei (ca

și la Cioran), o retorică specifică pentru alianța între spiritul investigator și tensiunea polemică a celui ce regândește sensibilul la nivel ecumenic. „Datoria intelectualului este nu numai să critice prezentul dar și să deconstruiască trecutul (plin de vinovății morale și sursă a imperfecțiilor și nedreptăților prezentului). Marii creatori și filosofi trebuie să cunoască așadar *nu elogiul și gloria*, ci o continuă critică și, la nevoie, nimicire” – este opinia, notorie de-acum, a lui Virgil Nemoianu, ideolog al „bătăliei canonice” (ierarhice) (10).

Eliade deține un rol decisiv, însă, aș spune, de ordin implicit, grevat cumva de discreția mijloacelor stilistice, în procesul deschis umanismului așa-zis clasic. Cu gânditorul român a devenit din ce în ce mai clar că o *criză a metafizicii* stă la baza impasului actual al Ființei și că o discuție serioasă asupra fundamentării *Sensului* implică, de regulă, și chiar ca o condiție *sine qua non*, antropologia filosofică. Fragmentul autobiografic menționat (care întreține cu totalitatea operei raporturi holografice, conținând imaginea întregului/ sistemului), recomandă, cu o lipsă a vehemenței cam anacronică azi, o poziție originală a filosofului tratat de obicei limitativ, numai ca savant preocupat de tehnicile ancestrale cu funcție transcendențială: „Ceea ce mă interesa în primul rând erau *valorile metafizice* (s. m. – G. C.) prezente în aceste tehnici tradiționale, iar nu eventualele lor «descoperiri științifice»”. Eliade a încercat să dea o altă consistență, încărcată de prestigiul istoriei ecumenismului, conceptului de *tehnocrat*, propulsat în prima linie a actualelor dezbateri globale, aservite, din nefericire, aproape exclusiv, politicului. *Tehnocrația are oroare de răspundere* – iată o aserțiune provenită chiar din rândul tehnocraților (11). Confruntările asupra poziției umane în Cosmos nu pot avansa decât pe câteva coordonate generatoare de impulsuri colerice din tabăra coștiinței tehnologice: relația *progres tehnic - progres uman*, raportul *inteligență - caracter*, și, automat, raportul *cunoaștere - valoare*. De când abordăm modernitatea (programul îl avem de la Francis Bacon probabil: ”I have taken all knowledge to be my province”), ar fi fost de mult cazul să ne instalăm mai temeinic în stilul sintetic integrativ pentru a considera ca esențială pentru problematica umanismului o tragică deplasare de sens de la om la lucruri, de la suflet la materie, de la scop la mijloace, de la perfecționismul interior la un perfecționism dirijat spre zestrea echipamentelor tehnice văzute ca o demnă carte de vizită a lumii actuale.

Cât de demnă, totuși? – aici ar fi punctul de inflexiune marcat, cum arăta Eliade, de noul umanism ecumenic pe care e chemat să-l articuleze secolulul nostru. Avem solide motive să enunțăm desuetitudinea concepțiilor de *materialitate* și *cauzalitate deterministă*, căci, de la *Noua Atlantidă* încoace, mitul progresului tehnologic a avut un impact vecin cu misticismul, puțini fiind

dispuși să accepte că decalajele instaurate de mașinism au adus o periculoasă înțelegere a sensului culturii și civilizației. Nihiliste sau pur constatative, avertismentele n-au lipsit; au pledat împotriva autarhiei idolilor științifici gânditori ca Goethe, Nietzsche, Unamuno, Dufrenne, Heidegger, Husserl. Dar poate că nici unul n-a atins *concretețea* epistemologului Eliade, cu atuul redutabil al enciclopedismului bazat pe „tăria faptelor”. Estompându-se discursul „pătimaș” (de tip Cioran) și, în general, orice accent patetic, cu rigoarea unui ton ”alb”, „științific”, se dezvăluie originea rătăcirilor contemporane: Vițelul de Aur al ereziilor patronate de „exactitate” și nu de „adevăr” este *ateismul*. Fără a se erija în apostol sau propovăduitor, Eliade nu face decât să confirme formula lui Blaga dedicată circumscrierii lui *homo sapiens*: ”existența în orizontul misterului și pentru revelare”. Pe de altă parte, revenim, cu o receptivitate mult sporită, în urma eșecurilor succesive ale mentalității scientizante, la alegoria *savant-gasteropod*, consacrată de arhitectul gnozei din trilogii (mai ales din *Trilogia culturii*): „omul de știință se lipește gasteropodic de terenul pe care se mișcă, tezele lui au o „minimă rezonanță atitudinală”, „n-au ecou lăuntric”, „sună în sec”). Suspendarea axiologiei integratoare îl lasă pe inventatorul autointulă „neutru” sau „echidistant” expus unui blam necruțător; este meritul lui Eliade de a fi indicat, cu sugestii din Blaga și din alții, un criteriu pentru apartenența la *humanitas*, dificil de eludat și anume *integrarea în sfera religiosului*. Termenii sunt elementari, urmând delimitările din *Trilogia culturii*: prin ce altceva putem decreta pe om *unic* dacă nu prin instinctul său de transcendere? De la imposibilitatea conceperii omului în afara determinării culturale, s-a ajuns la incomoda idee (pentru pozitiviști) a inseparabilității condiției umane de factorul religios. Întreg efortul hermeneutic la istoricului credințelor suportă genericul *Despre situația omului în Cosmos*, cu expresia autorului însuși (citez din același text): „Or, această situație constituie deja o metafizică”.

Geometrizant și clasic, în fond, echilibrat prin suprimarea senzaționalului anecdotic, Eliade se plasează pe o poziție nouă în raport cu logica, el putându-i reproșa acesteia ceea ce îi impută și un Stephane Lupasco: că nu a gândit și n-a integrat ideea de *potențialitate* (12).

Operând doar în regim de *actualitate* și *inteligibilitate*, logica a devenit în mare măsură apanaj al pozitivismului. Sigur că, logic vorbind, religiosului i se rezervă un sector al iraționalului. Dacă, însă, e adevărat că filosoful explică oamenilor de știință „ce fac ei cu adevărat” (Heidegger), atunci marele impas, recunoscut sau nu, al științelor naturii, nu apare în lumina sa „ideologică”. Pentru că teza lui Eliade considera că alchimia, de pildă, nu este deloc treapta rudimentară a chimiei moderne, ci o depășește net prin implicațiile ei *metafizice*. *Amnezia* este responsabilă de ocultarea

climatului arhaic ce ar putea mărturisi despre emergența unor reprezentări care nu fac distincție între pământ și cer, între viață și ficțiune, între diferitele forme de energie reductibile la ideea *infinității lumilor posibile*. Sub o fatală zodie a evanescenței, vechea înțelegere integratoare a ființei, presupunând și sacrificiul (implicarea totală în idee) a ieșit din câmpul raționalității, lăsând loc unor fenomene tot mai înstrăinate de soteriologie, adică de centrul de greutate al lui *humanitas*: „Alchimia n-a fost niciodată o pre-chimie, adică o «știință» elementară și o practică empirică: ea a putut fi valorificată astfel numai când *întunecându-se* (s. m. – G. C.) orizontul spiritual în care se născuseră tehnicile tradiționale, omul s-a trezit într-un alt orizont acela al «legilor materiei»”. Cu alte cuvinte, a descoperit acel continent promițător care este *Noua Atlantidă* a lui Francis Bacon, cel care atenționa omenirea în legătură cu influența malefică a mai multor genuri de idoli (*idola*), cum numește el principiile care pot genera eroarea. Bacon făcea tentativa, pe fondul emanării megalomanice sale formule – și cam „fasciste” ar fi zis Barthes – (*Knowledge is power*), de a se distanța de eroare denunțând eventuale căi de rătăcire a Inteligenței. Dar propriul său demers s-a dovedit propagatorul unei specii prestigioase de „idoli”, în ale căror capcane au căzut, și continuă să o facă, generații întregi de gânditori : i-am putea numi ”*idola scientiae*” (13). Respectivii „*idola scientiae*” patronează, în terminologia lui Blaga, de pildă, „cunoașterea paradisiacă” care a dominat copios modernitatea. Ne aflăm într-un moment situat în prelungirea utopiei baconiene: cine va da seama despre „cunoașterea luciferică” care se servște de o logică mai deschisă, aceea a *virtualului* și a *Tainei*? Au făcut-o câțiva: un Otto, un Jung, un Lupasco, însă Eliade pare mai convingător/insistent în a demonstra convergența unor activități socotite pentru mulți paralele: scrierea de ficțiuni și studiul erudit. Și un drum, și celălalt, subliniază Eliade, conduc în cele din urmă la aceeași problemă: „irecognoscibilitatea transcendentului camuflat în Istorie”. În plină criză religioasă, un apostat ca Cioran diagnostica neîndurător: „Ne deosebește de înaintași dezinvoltura cu care privim Taina” (14). Or, tocmai compromiterea acestei dezinvolturi și îmblânzirea viziunii Apocalipsei după Nietzsche, căreia Cioran îi spune „hegemonia delirului”, constituie temele generale pentru Mircea Eliade.

Ficțiunile trădează aceeași feroare pusă sub semnul inițiativ al metaforei ce definește întreg sistemul eliadesc: *drumul spre centru*. O poetică inconfundabilă e pusă în lumină de avatarurile modelului: Ioan Petru Culianu, discipolul, un alt caz al sinergiei hermeneutică-fabulație, era convins că proza fantastică (chiar SF), care topește vechile teorii într-o substanță cu vocația ritmurilor cosmice, este singurul mod de a face metafizică în lumea contemporană. Din perspectiva unei

asemenea poziții, dobândesc o altă relevanță firavele rânduri dedicate literaturii SF de către criticii *main stream*. Nu cred că un concept precum „realismul” își va mai conserva multă vreme sensul său instituit de practica științei de text care gravitează în jurul *mimesis*-ului, un fel de provincie, la rândul-i, a logicii categoriale. Granița între viață și ficțiune, între determinism și transcendență, este divulgată, tot mai persuasiv, ca o creație inconsistentă a unei mentalități cu izvorul în Bacon, cel din *Noua Atlantidă*. O derută inițială este provocată de suprapunerea retoricilor; atât închinătorii la *idola scientiae* cât și apologeții elanului transcendent, orientat anti-empirist și anti-pragmatic, fac, necondiționat, elogiul lui *homo sapiens*. Ar fi o dovadă de neatenție, ca să nu spun de rea voință, să nu sesizăm că între cele două tipuri de apologeți s-au menținut și adâncit o serie de tensiuni grave, vinovate de blocajul viziunii ecumenice. Simplificând, știința ar fi expresia *practicii*, inducând o conștiință tehnologică, în vereme ce metafizica s-ar situa în orizontul *teoriei*, cu accepția lui Husserl (și, mai nou, a lui Gadamer). Același filosof observa că „după ce timp de trei secole, s-au dezvoltat cu strălucire, științele par a se scufunda în întunericul care le domina începuturile”. Deschiderea socio-politică a acestei logici este considerabilă la Husserl, ca și la Spranger (cel cu *Omul teoretic*) și, nu mai puțin, la Eliade sau la Uscătescu (în *Proces umanismului*). Indiscutabila decadență (citește *ultraspecializare*) actuală reclamă o culpabilizare a tehnologiei alienante al cărei „merit” principal constă în deturnarea energiei umane spre politică, într-o dialectică negativă a puterii. Iar aceasta se întâmplă în pofida evidenței că „tipul uman cu cele mai puține soluții cu care se confruntă este tocmai omul politic” (15). Diatribele lui Eliade contra politicianismului corupător sunt prea cunoscute și citate pentru a insista. Mi se pare că și acest nou „joc cu mărgelele de sticlă”, care este *Încercarea labirintului*, prin temele sale (voința, fericirea, ecumenismul), aduce o altă valorizare *mitosferei*, creând posibilitatea unui *background* documentat pentru climatul metafizicii, la a cărei demitizare contribuie Hesse, covârșit de *maelstrom*-ul conflagrației mondiale, pasibilă de a neantiza orice Castalie. Veacul nostru, cu toate tropismele sale vinovate, n-a clătinat concepțiile unui Eliade, cel „intoxicat de posibil” (cum îl vede Cioran), decis să infirme o mai veche și amară aserțiune maioreșciană, conform căreia „celula românească nu rezistă”.

Cel mai potrivit mi se pare, în acest punct, să apelez la o expresie deosebit de clară (în regimul ei de largi comparații) aparținând unui exponent al aceleiași controversate și profunde generații interbelice (din care unii decupează, azi, doar micronii fascistoizi, dându-i drept kilometri de creație): „Hegel a putut spune vorba aceasta cutezătoare pe care doar un presocratic în splendida lui iresponsabilitate ar fi rostit-o «Tot ce este real e rațional». Și ar fi vorba cea mai frumoasă și mai

plină de generozitate rostită vreodată în cultură dacă n-ar fi apărut, acum în cultură vorba ceastălaltă, undeva mai cuprinzătoare «Tot ce e profan a fost sau a putut fi sacru» (16).

Parcurs reducăționist, prin grila care subestimează determinațiile literatului, multe din romanele lui Mircea Eliade, grevate și de sugestiile călinesciene asupra “lubricității” compromițătoare, s-ar putea privi ca un amplu studiu de etologie. Discursul disruptiv este la el acasă, mai ales dacă îl raportăm la calma calibrare a frazelor din operele științifice de maturitate, din care grăuntele eseistic, totuși, nu lipsește. Autorul însuși confirmă, mai degrabă, ipoteza, fragilă în fond, atunci când definește romanul drept o “carte cu oameni”. Convocând, rezumativ, canonul de referințe în domeniu – disponibilitatea eroilor, patosul, autodevorarea lor, reacția împotriva oricărei tutele, thanotologia, “activismul” – mi se pare greu de evitat o expresie a demoniului domn Teste: “omul poartă în sine tot ceea ce-i trebuie pentru a-l umili. Fapt de care Părinții și teologii au prea abuzat”. Astfel demarează contestările vehemente, dorite exorcizante aducând cu tonul unui ditiramb, unde extazul rezultând din “mania” anunță pulverizarea tutelei traumatizante și, fatalmente, descinderea spre *amoralism*. În gestul hermeneutic, figurile *iritării* și ale *elogiului* sunt solidare la Eliade, fiind vorba de un caz exemplar al prelungirii eseisticului în ficțiune, lucru vizibil, prioritar, în hipertrofia discursului. Am putea interpreta majoritatea romanelor mizând calm pe ideea de *eseu* contaminat, peste limitele previzibile, de epicitate și dramatizare. Prozatorul își apropiază, în *Șantier*, celebrul calificativ “indirect”, conștient de noutatea (nu absolută) a viziunii sale în materie de romanes: “Am numit acest caiet «roman indirect»... pentru a exprima mai precis caracterul indirect al epicii... deoarece toate pornesc de la mine, de la voința mea de a cunoaște, păstra sau respinge oamenii”.

Focalizând pe *Huliganii*, cred că este posibilă exploatarea acestui „indirect”, veritabil avertisment, care pretinde o lectură crispată de iminența fluxului ideologic, prezența magmatică în ficțiunile lui Eliade. Începuturile lui impetuoase, neouniversalismul de sorginte papiniană, au alimentat ipoteza unei viitoare opere care ar ilustra remarcabil principiul “temei cu variațiuni”. Văd pândită de eșec tentativa de a evalua strict “literaritatea” în ceea ce privește pe Eliade, câtă vreme savantul și-a declarat, fără echivoc, fuziunea cu literatul. Descifrăm tendința de edifica o *limbă* soteriologică (este, probabil, obsesia centrală a compatriotului nostru) pentru a submina reputația neprofitabilă a *limbajelor* înguste, o limbă de coroborat cu apelul la nostalgia originilor – concentrare epistemologică în favoarea unei “noi alianțe” între arte și științe, unei “noi sensibilități”, care aduce cu sincretismul primordial al Theoriei, în sens antic. Se presupune, aici, imanența

pantestetismului, căci Eliade nu este deloc străin – în discuție este *opera omnia* – fie și involuntar, de provocatoarea propoziție heideggeriană, ce atenționează că experiența actuală a adevărului e *de ordin estetic și retoric*. Din acest punct de vedere, Eliade este „aproape,” un postmodernist. Dornic să refacă *prestigiul deteriorat al transcendentului* și să identifice *numinos-ul* în scindata lume modernă, el reactualizează, dinamizează discursuri despre Ființă, răscolind limba pentru a depista simboluri “activiste”, recuperatoare, ca, de exemplu “huliganismul”.

Citit azi, palimpsestul eliadesc presupune, evident, un paradox : acela al *quester-ului*, în goană după revelația cu o triplă funcție, gnoseologică, existențială și mântuitoare. Erudiția frapantă la tot pasul, alexandrinismul bibliograficului proliferant, efortul benedictin își asociază o retorică derutantă, a vitalismului dionysiac, a frondei demolatoare de bastioane ale inerției și amorfului. Stranietatea problematicei n-a rămas neobservată, un N. Steinhardt afirmând cu directete : „Ciudat trăirist Eliade: care și-a petrecut viața citind, cugetând și scriind” (17).

Deținând certitudinea (sau având intuiția) că temele sale fundamentale (mă gândesc la constantele ce se deduc din *Încercarea labirintului*, trebuie să-și seducă eficient publicul, în spirit postmodernist, „cel mai puțin balcanic dintre noi”, cum îi spune Cioran, aduce în scenă frenezia lui Dionysos. „Să nu respecti nimic, să nu crezi decât în tine, în tinerețea ta, în biologia ta, dacă vrei... Să poți uita adevărurile, să ai atâta viață în tine încât adevărurile să nu te poată pătrunde, nici intimida – iată vocația de huligan...”, proclamă David Dragu, protagonistul romanului din 1935. Ca în ulterioarele rânduri scientizate din *Istoria credințelor și ideilor religioase*, conceptului i se atașează o axiologie. Tinerii neliniștiți, ca Petru Anicet sau Alexandru Pleșa, anxioși în fața perspectivei „ratării”, sunt desemnați drept „valori”, determinate, acestea, deloc nebuloase sau lirice, ci prin transparența rolului „de-a contribui pozitiv la creșterea spirituală a acestei țări”. Pledoaria pentru „elite”, avansată tot de Dragu, cu apologia „cunoașterii și creației” (în *Isabel și iapele diavolului* apare aceeași obstinație faustică a lucidității: „Adevărul e numai acesta: să aflu, să aflu”), accentele, distribuite cu încrâncenarea pe „acțiune” și pe „faptă”, fac loc și unei „euforii a puterii”. Ea se trădează în gesticulația amenințătorului Eleazar, autoînțeleș și el ca „tânăr, puternic, stăpân”. Paradigma tuturor *euforizanților*, Dionysos, obișnuia, în mod asemănător, să pedepsească teribil pe cei care îi priveau cu circumspecție forța latentă. Se consideră mântuită persoana – în spațiul juvenilității care visa o noapte Sf. Bartolomeu, vizând pe „bătrânii” epocii – care dobândește „enthousiasmos”, o formă deci de autonomie esențial amorală, dificil de susținut prin *logos*, dar perfect plauzibilă prin *mythos*. Junii care nu (mai) vor să fie corupți și luptă pentru exorcizarea

demoniei negatoare a Timpului, a terorii istoriei, apără calea extazului, „întinși și duri”, cu vorba acută a lui Ion Barbu. Angoasanta alăturare, într-o aserțiune faimoasă, a „omului” și „raței”, de către Nae Ionescu, atrage un semnal de alarmă fără șanse de decuplare în avatarurile discipolilor săi. Ei rămân brânzați, constant, la reverberațiile comparației, provocând, uneori factice, „catabasa”, pentru o resurecție cât mai persuasivă, mai vitalistă – totul sub retorica oximoronului. Depășirea condiției umane, evadarea din spectrul întreținut de sabia lui Damocles – ratarea, este asimilată, bineînțeles cu motivele legate de pierderea memoriei unei libertăți paradisiace, lipsită de efluvii letale ale alterității, de clivajul eului.

Nu avem, însă, până la urmă, niște *Huligani* cu acces la transcendență, o parabolă sau o profeție, întrucât eforturile tinerilor se izbesc de reversul cultului îmbrățișat. „Comunicarea cu zeul făcea să explodeze, pentru un timp, condiția umană, dar nu reușea să producă o transmutație.” (18). În roman se moare firesc, adică determinist, dezarmant de simplu, traseul spre Graal urmând să fie luminat din alt unghi al aceleiași metafizici a Erosului, în *Noaptea de Sânziene*. Acolo e superior și talentul dar, proporțional, și tezismul. Deznodământul, în speță, avansează curajos o poetică a epifaniei. Revenind, o izbucnire, tot a lui Dragu, ne confruntă nu atât cu transsemnificația textului, cât cu ofensiva și limpidă (ținută antibalcanică) matrice a intelectului tensionat, a intelectului-punte, propriu lui Eliade, matrice expusă într-o nuditate parcă masochistă, fără camuflajul terminologiei științifice: „Destin înseamnă: faptul că omul e muritor, faptul că limita cunoașterii sale e foarte strânsă, faptul că suferința e eternă, faptul că un suflet nu poate niciodată comunica perfect cu un alt suflet”. A rămâne în orizontul acestor puncte nevralgice ar fi să realizăm portretul robot al stării de „trezie”, singura pasibilă de a capta *semnificații, în condițiile unui bombardament de semne*. În *Huliganii* mesajul transcendent se înfățișează frânt. Dionysos este prezent și excită, „îndemonizează”, în chip straniu, până la crispă. O răcoare de canon medical frisează pasaje întregi, aproape behavioriste, dominate cum sunt de voci în registru „aspru și înghețat”. Domnul Blaz, în *raisonneur agé*, lansează ideea unui fenomen al „dezordinii necesare”, funcționând ca izvor energetic. Se insinuează conotațiile multcitatului *saeculum*, ipostază a terorii istoriei. *Entropie* sau *huliganism*, *starea de grație* a unei generații se arată ca voință de luare în posesie (*libido dominandi*) deoarece, cum se știe, în sinergia socială, aleatoriul creează holograme ale supraomului, un avatar al lui Dionysos. Însă, dincolo de hologramă, constatăm evanescența amprentelor divine. Cinismul asumat al eroilor gen Petru Anicet sau Pleșa, seducători și corupători „odioși” (cum spune Călinescu de „ruda” lor, Allan din *Maitreyi*, adept, și el, al „situațiilor primejdioase”, apropo de

perspectiva imagologică) nu atinge violența diatribei nietzscheene contra „moralei de sclavi”. Deși mama lui Anicet se sinucide, zdrobită în fața demascării fiului, atrofiat moral, acesta din urmă, dacă nu cumva ar putea combina megalomania cu mitomania, exprimă intenția, în chiar ultima frază a cărții, de a reface marea moșie a antecesorilor. Îi găsim o „voce” nouă care îl repune în Samsara, în dinamica absorbantă a mundanului. Putem, totuși, să comentăm nostalgia proprietății pierdute, Arvirești, și în interiorul mitului eternei reîntoarceri.

Deturnând *doctrina grației* într-un misticism al acțiunii, personajele – prin modalitatea orgiastică a lui Mitică Gheorghiu, prin suprematismul lui Anicet, prin frolarea actului gratuit la Pleșa – par fragmente al dezmembrării lui Dionysos, angajate într-un „dans” inițiativ, având ca miză trecerea de la *vanitas* la *veritas* (în termenii lui Augustin). Actele, fie împlinite, fie ratate, converg semantic spre esența epifaniei – o autoînțelegere superioară, rodul subiectivității dezinhibate. Poate și astfel se explică demersul holistic (în general vorbind) al lui Eliade, strădania sa de a împăca estetica vieții cu aceea a scrisului, pe huligan cu benedictinul – un joc de fanatism și apostazie, sub zodia lui Dionysos, prin excelență una a paradoxului, a *izomorfismului carte (înțelepciune) – spectacol*. În raport cu atari repere „negative” ale Istoriei, „fapt este că Eliade a continuat să scrie literatură, în ciuda a tot și a toate, mai cu seamă ca să-și satisfacă o nevoie personală. Pentru a explica această nevoie, de care situația lui de exilat l-a făcut dureros de conștient, el menționează noțiunea lui Gaston Bachelard de «funcție a irealului»” (19). Bachelard afirmase, sec-îngrijorător, că nesatisfacerea acestei funcții „duce la nevroză și sterilitate”.

Așadar, descifrăm prezența pregnantă a figurii palinodiei la Cioran și Eliade, în cazul primului în legătură cu revizuirea *Schimbării la față a României*, în cel de-al doilea caz conectând implicarea vitalistă în concretețea socială (din primele eseuri și romane) cu mai târziu concepție despre funcția irealului/ potențialității. Cel puțin în privința lui Cioran lucrurile sunt dezambiguizate, tranșant, chiar de către autor, într-o precizare din februarie 1990 (20), plasată ca avertisment la ultima versiune a *Schimbării...*: „Am scris aceste divagații în 1935-36, la 24 de ani, cu pasiune și orgoliu. Din tot ce-am publicat în românește și franțuzește, acest text este poate cel mai pasionat și în același timp îmi este cel mai străin. Nu mă regăsesc în el, deși îmi pare evidentă prezența isteriei mele de atunci. Am crezut de datoria mea să suprim câteva pagini pretențioase și stupide. Această ediție este definitivă. Nimeni nu are dreptul s-o modifice”.

Bibliografie

1. Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, traducere și note de Doina Cornea, Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 65
2. *idem.*, p. 90
3. v. Marta Petreu, *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la față a României”* (v. și Bibliografia)
4. *idem*
5. v. Andrei Cornea, *De la Școala din Atena la Școala de la Păltiniș sau Despre Utopii, realități și (ne)deosebirea dintre ele*, Humanitas, București, 2004, cap. *Proba verității și proba responsabilității*
6. Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, Univers, 1999, p. 251
7. *idem*, p. 146
8. Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, Teora, 2001, p. 512
9. George Uscătescu, *Proces umanismului*, Editura Politică, 1986, p. 16
10. Virgil Nemoianu, *Bătălia canonică. De la critica americană la cultura română*, în *Româniliterară* nr. 41/ 1990
11. Uscătescu, *idem*, p. 40
12. 12.. C. Noica, *Cuvînt înainte la Lupasco, Logica dinamică a contradictoriului*, Ed. Politică, 1982, pp. 13-14
13. Andrei Brezianu, *Cunoaștere, idoli, utopie. De la Morus la Bacon*, în *Cartea interferențelor*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1985, p. 53
14. Emil Cioran, *Silogisme amărăciunii*, Humanitas, 1992, p.16
15. Uscătescu, ed. cit., p. 369
16. 16. Constantin Noica, *Istoricitate și eternitate. Repere pentru o istorie a culturii românești*, Colecția Capricorn , nr 5-6 / 1989, pp. 219-220
17. 17. *Caiete critice*, nr.1-2 / 1988, p.13
18. 18. M. Eliade, în *Istoriacredințelor și ideilor religioase*, Editura Științifică, vol. I., 1991, p. 362

19. Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Polirom, 2002, pp. 134-135
20. Emil Cioran, *Schimbarea la față a României*, ediția a VI-a, Humanitas, București, 2001, p. 5
21. Afloroaei, Ștefan, *Fenomenul Nae Ionescu. O problemă de percepție*, în *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*, Editura Polirom, Iași, 1997
22. Antohi, Sorin, *Culianu și Eliade. Vestigiile unei inițieri (Dosarul politic al lui Eliade)*, în *Exercițiul distanței. Discursuri, societăți, metode*, ed. a II-a, Nemira, București, 1998
23. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, cu o prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1985
24. Călinescu, Matei, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Polirom, Iași, 2002
25. Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României*, ediția a VI-a, Humanitas, București, 2001
26. Culianu, Ioan Petru, *Mircea Eliade*, Nemira, București, 1995
27. Eliade, Mircea, *Jurnal I-II*, ediție îngrijită de Mircea Handoca, Humanitas, București, 1993
28. Eliade Mircea, *Încercarea labirintului*, traducere și note de Doina Cornea, Dacia, Cluj-Napoca, 1990
29. Gorgoi, Lucia, *Friedrich Nietzsche și cultura română interbelică*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2000
30. Ionescu, Eugen, *Nu*, Humanitas, București, 1991 (text publicat inițial la Editura Vremea, 1934)
31. Lefter, Ion Bogdan, *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, Paralela 45, Pitești, 2000
32. Livezeanu, Irina, *Cultură și naționalism în România Mare. 1918-1930*, trad. din engleză de Vlad Russo, Humanitas, București, 1998
33. Lovinescu, Monica, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupașcu și Grigore Cugler*, Cartea Românească, București, 1992

34. Manea, Norman, *Felix culpa*, în *Despre clovni: Dictatorul și artistul*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 1997
35. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Paralela 45, Pitești, 2008
36. Martin, Mircea, G. *Călinescu și „complexele” literaturii române*, Albatros, București, 1981
37. Mazilu, Dan Horia, *Noi despre ceilalți. Fals tratat de imagologie*, Polirom, Iași, 1999
38. Mihăilescu, Dan C., *Stângăcii de dreapta*, Dacia, Cluj-Napoca, 1999
39. Mihăilescu, Dan C., *La Școala Generației '27*, în *Scriitorincul*, Dacia, Cluj-Napoca, 2001
40. Nemoianu, Virgil, *Dreapta românească*, în *România și liberalismele ei. Atracții și împotriviri*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000
41. Ornea, Z., *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995
42. Petreu, Marta, *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la față a României”* 1999; ediția a doua, 2004 ; cu titlul *Cioran sau un trecut deocheat*, ediția a treia, 2011, Editura Polirom, colecția serie de autor; carte apărută în S.U.A., în 2005, cu titlul *An Infamous Past: E. M. Cioran and the Rise of Fascism in Romania*
43. *Pro și contra Emil Cioran. Între idolatrie și pamflet*, antologie, cuvânt înainte și note de Marin Diaconu, Humanitas, București, 1998
44. Țurcanu, Florin, *Mircea Eliade. Prizonierul istoriei*, Humanitas, București, 2007
45. Ungureanu, Cornel, *Mircea Eliade și literatura exilului*, Ed. Viitorul Românesc, București, 1995
46. Volovici, Leon, *Ideologia naționalistă și „problema evreiască” în România anilor '30*, Humanitas, 1995 (publicată anterior în limba engleză: *Nationalist Ideology & Antisemitism. The Case of Romanian Intellectuals in the 1930s*. Published for the Vidal Sassoon International Center for the Study of Antisemitism (SICSA), The Hebrew University of Jerusalem, Oxford, Pergamon Press, 1991)

47. Vrancea, Ileana, *Confruntări în critica deceniilor IV-VII* (E. Lovinescu și posteritatea lui critică), Cartea Românească, 1975

LOVE ON THE RUINS OF THE HOLOCAUST IN BERNHARD SCHLINK'S THE READER

Liliana Truță

Assoc. Prof.PhD, Partium Christian University, Oradea

Abstract: This paper analyzes the moral problems present in Bernhard Schlink's novel, The Reader. The book focuses on one of the most shattering experiences of the 20th century, the Holocaust, while tackling an extravagant love story. It is a novel about ethic interrogations, about guilt and redemption, about crime and punishment, but also about reading and about humanization through culture.

Key words: holocaust, humanism, guilt, redemption, conscience

Romanul *Cititorul* îi aduce lui Bernard Schlink o consacrare binemeritată, fiind considerat la apariția sa un adevărat eveniment literar, continuând cu traducerea în mai multe limbi a cărții, apoi cu o ecranizare care a atras câteva nominalizări la Oscar și premiul Globul de aur.

Cartea este relatarea unei povești de dragoste extravagante, dar și dramatice petrecute în anii de după terminarea celui de-al doilea război mondial, care deschide însă ca o cutie a Pandorei, o serie de întrebări legate de lagărele Holocaustului, de ideologia nazistă și consecințele sale morale asupra națiunii germane, cu care a trebuit să se confrunte și tânăra generație de după război, pusă în situația de a-și judeca și de a-și înțelege părinții, sau, în cazul de față, iubita.

Narațiunea este relatată din perspectiva tânărului Michael Berg, fiul unui conferențiar la facultatea de filosofie, îndrăgostit în adolescență de Hanna Schmitz, o femeie aflată la vârsta deplinei maturități, cu care tânărul are primele sale experiențe erotice. Deși povestea se derulează din perspectiva subiectivă a lui Michael, ținta confesiunii este în primul rând Hanna, în jurul ei se coagulează toate problematizările traumatizante ale cărții.

Prima parte a confesiunii relatează, printr-un efort vizibil de obiectivare, etapele poveștii de dragoste, împărțită între răsfățurile trupului și deliciile lecturii, pentru că Hanna are o mare pasiune pentru cărți și, înainte de momentele de pasiune dintre cei doi, ea îl supune pe tânăr unui ritual reluat și obligatoriu, acela de a-i citi din marii clasici ai literaturii universale pe care tânărul îi studiază. Adolescentul îndrăgostit de ea nici nu bănuiește că, îndărătul acestei pasiuni umaniste se cascadează golul analfabetismului, iar comunicarea dintre ei rămâne mereu incompletă, înălțată pe golul unei absențe și a unei frustrări. Cei doi comunică prin trup și prin lectură. În afara acestei pseudo-intimități, Hanna rămâne închisă în misterul ei, pe care Michael nu va reuși să-l explice nici la sfârșitul confesiunii. Seducția pe care o exercită Hanna asupra lui nu vine din cochetărie, ci din retragerea totală a femeii înăuntrul trupului ei dominator, o uitare de sine care îi va caracteriza întreaga existență ulterioară:

„Părea că se retrage mai degrabă înăuntrul trupului ei, lăsându-l, ca pe sine însăși, netulburat de vreo comandă a creierului, în voia ritmului calm, uitând parcă de lumea exterioară. Aceeași uitare de lume ca-n felul cum își pusese ciorapii. Aici însă n-a fost greoaie, ci ușoară, plină de grație și seducție – seducție ce nu era sân sau coapsă sau picior, ci poate îndemn la uitare a lumii înăuntrul trupului.”¹

Pentru adolescentul și tânărul de mai târziu, totul este trăit însă în conștiință. El se autoflagează când constată că, mai ales în plan social, este incapabil să-și asume această relație cu o femeie ce ar putea să-i fie mamă, simțind că în felul acesta o trădează pe femeia pe care o iubește. Când, într-o bună zi, fără niciun semn, Hanna dispăre din oraș fără urmă, Michael simte această culpă care-l va tortura și va fi multă vreme marcat de acest sentiment ce-l va împiedica să aibă vreodată o relație sănătoasă, pe deplin asumată, cu o femeie. Rănit fiind și simțindu-se abandonat, el va fugi de orice manifestare totală de afecțiune din teama de a nu mai fi expus, dar și din teroarea sentimentului de vinovăție pe care l-ar mai putea avea în fața cuiva la care ține:

„După Hanna, să nu mă mai umilesc și să nu umilesc, să nu mă mai învinovățesc și să nu mă mai simt vinovat, să nu mai iubesc pe nimeni atât de mult încât pierderea să mă doară, toate acestea nu le-am gândit atunci cu claritate, dar, cu certitudine, le-am simțit. Mi-am însușit și

¹Bernhard Schlink, *Cititorul*, Editura Polirom, Iași, 2011, ediția a III-a, traducere din limba germană de Ana Mureșanu, p. 18

adoptat o comportare arogantă și superioară, m-am dat drept cineva pe care nimic nu-l atinge, nu-l impresionează, nu-l încurcă.”²

A doua parte a confesiunii se referă la un alt moment al reîntâlniri cu Hanna, într-un episod dramatic, al judecării celor vinovați de genocidele din lagăre, atunci când Michael este deja student în drept și asistă la procesul în care, printre inculpate o recunoaște pe Hanna, femeia care a dispărut cu ani în urmă din viața lui. Vede cu stupefație că ea a fost una dintre femeile gardiene într-un lagăr SS din apropierea Cracoviei. În acest moment se pune și problema confruntării dintre generații, moment în care tinerii asistă la punerea la zid a generației părinților:

„Indiferent ce conotație morală sau juridică poate să aducă sau nu vina colectivă, pentru studenții din generația mea era o realitate trăită. Ea nu se reducea doar la ceea ce se întâmplase în al Treilea Reich. Faptul că pietrele funerare ale evreilor fuseseră pângărite de svastici, că atât de mulți fasciști de odinioară făcuseră carieră în justiție, în administrație și în universități, că Republica Federală nu recunoștea statul Israel, că despre emigrație și rezistență s-a vorbit mai puțin decât despre reintegrarea în viața de toate zilele, toate acestea ne-au umplut de rușine, chiar dacă îi puteam arăta cu degetul pe cei vinovați. Dar a arăta cu degetul spre cei vinovați nu ne elibera de povara rușinii. Ne ajuta să învingem suferința pe care ne-o pricinuise.”³

Zelul de care e animat Michael la începutul procesului se dizolvă în momentul în care o redescoperă pe Hanna în sala de judecată. Judecata nu mai e atât de simplă și nu mai poate fi obiectivă în momentul în care există o relație afectivă cu vinovatul. Din acest moment al narațiunii, Michael devine un „reflector” al Hannei, așa cum, pe vremuri, Hanna avea acces și la lectură doar prin intermediul unor cititori. Amănuntele ce ies acum la iveală sunt deconcertante și șocante pentru Michael: în lagăr Hanna le pune și pe tinerele prizoniere să-i citească din cărți, după care erau trimise la Auschwitz spre exterminare. Moartea lor era doar amânată, favoritele fiind astfel scutite pe perioada aceasta de muncile grele. Însă judecarea Hannei este mult mai dificilă, datorită identificării cu călăul prin afecțiune:

„Spre ea ar fi trebuit, de fapt, să arăt cu degetul. Dar când arătam cu degetul spre Hanna, arătam spre mine. O iubisem. Nu numai că o iubisem, dar o alesesem. Am încercat să-mi spun că

²Idem, ibidem, p. 84

³Idem, ibidem, p. 157

atunci când o alesesem pe Hanna, n-aveam de unde să știu ce făcuse. Am încercat să mă situez astfel de partea inocenței cu care copiii își iubesc părinții.”⁴

Reflectorul, martorul, judecătorul, iubitul, sunt roluri aflate în incompatibilitate. Nu poți judeca dacă nu înțelegi. Dar, înțelegând, nu mai poți judeca. În paralel cu ancheta și judecarea în masă a vinovaților mărunți ai Holocaustului, Michael descoperă însă un alt amănunt șocant: abia acum, în urma adunării informațiilor, recapitulează toate elementele legate de comportamentul Hannei, care fuge din oraș când i se propune o promovare, și realizează că Hanna este de fapt analfabetă. De aceea a acceptat și munca de supraveghere în lagăr. Dar toată energia ei se îndreaptă spre ascunderea acestei incapacități, de aceea va accepta mai degrabă să primească o condamnare mai mare decât să-și mărturisească infirmitatea, singura pe care și-o consideră monstruoasă. Mai monstruoasă, poate, decât crimele la care participă cu ingenuitate. În ploaia de acuzații ce vin spre ea, Hanna pare să se confrunte pentru prima dată cu aspectul moral al faptelor sale, de care nu pare însă nici acum conștientă, pentru că relatează totul cu o ingenuitate care o incriminează mai puternic, făcând-o țap ispășitor.

Singurul secret pe care și-l apără chiar cu prețul închisorii pe viață este analfabetismul său. Hanna se lasă dusă de valul infirmității sale, inventându-și imagini mincinoase până când se va identifica cu handicapul ei, investindu-și toată energia nu în a învăța să scrie și să citească, ci în a ascunde adevărul care pentru ea este cea mai mare culpă. Ea rămâne prinsă în capcana acestei rușini, în fața căreia închisoarea va fi doar o sumbră materializare.

Hanna va deveni în această etapă o sursă a nesfârșitelor dileme și problematizări pentru Michael. Știe că el este singurul care cunoaște secretul Hannei și că acesta ar putea-o salva, dar își dă seama că trebuie să-i respecte decizia.

Dacă Hanna este, cum ne dăm seama, până la sfârșit, în spațiul a-moralității, având un comportament escapist, Michael este la cealaltă extremă: el este vinovatul perpetuu. El mereu își inventează și reinventează vinovăția: când își dă seama, că, în urmă cu mulți ani, plecarea Hannei din oraș n-avea legătură cu el ci cu această rană ascunsă cu anxietate, în lumina celor auzite, el se autoacuză că a iubit o criminală. Michael este omul conștiinței care se interoghează continuu pe sine, care problematizează totul între bine și rău, nereușind să vadă decât o sumedenie de nuanțe care fac dificilă opțiunea sau culpabilizarea:

⁴Idem, ibidem, p. 158

„În tot cazul, faptul că nu eu o alungasem nu modifica în niciun fel faptul că o trădasem. Rămâneam așadar vinovat. Iar dacă nu eram vinovat, pentru că a trăda o criminală nu te poate face vinovat, eram vinovat pentru că iubisem o criminală.”⁵

A treia parte a romanului relatează relația tot atât de nefirească între Michael și Hanna din timpul detenției. Din condamnată pentru crime, ea devine țăp ispășitor, căci ea acceptă să-i fie pusă în cârcă mai multă responsabilitate decât a avut, devenind prin aceasta victimă la rândul ei. Acceptă acest fapt cu oboseală și cu seninătate. Pentru Hanna detenția nu are însă valoare redemptivă, căci ea ispășește de fapt culpa care a apăsător toată viața: excluderea ei din viața cărților și a scrisului. Este mai degrabă o autopedepsire, căci această culpă a dus-o și la rolul de supraveghetore în lagăr, târând-o în subteranele istoriei.

Pentru că Michael vrea să înțeleagă culpa colectivă nu doar pe cea individuală legată de condamnarea Hannei, și pentru că, spune el, imaginile Holocaustului se înțepeniseră la ora aceea în clișee, el vizitează un fost lagăr de concentrare. Își dă seama că amorțea, indiferența și lipsa oricărui sentiment uman pot fi mai periculoase decât ura însăși, și pot fi la fel de ucigătoare. Interesant că soluția psihologică a lui Michael după ce a fost abandonat de Hanna, aceea a amorțirii spațiului său afectiv pentru a nu mai fi vulnerabil, fuzionează în acest moment al romanului cu problema amorțirii generale a conștiinței unei întregi națiuni care devine capabilă astfel de neverosimile atrocități.

Cât timp Hanna își ispășește pedeapsa, la trauma inițială a lui Michael se mai adaugă alte consecințe. Întâlnirea cu Hanna din adolescență îi va marca viața afectivă pentru că în toate relațiile cu femeile din viața sa el o va căuta doar pe Hanna, iar a doua întâlnire, de la distanța de spectator neputincios al condamnării ei, îi va marca și cariera: nu va deveni judecător din teama de responsabilitatea teribilă de a-i judeca pe alții.

Crezând în valorile eterne ale umanismului și în progresul civilizației, Michael începe să studieze cu tenacitate istoria dreptului, pentru a ajunge la concluzia că totul este doar o iluzie, și progres real nu există. Abandonează apoi acest domeniu în favoarea literaturii, începând să-i recitească pe marii clasici ai literaturii universale, himera literaturii rămânând din acest moment singurul său refugiu. În mod semnificativ, el recitește *Odiseea*, o carte a reîntoarcerii acasă, la valorile eterne. Întoarcerea la temeliile ființei sale o include însă și pe Hanna.

⁵Idem, ibidem, p. 125

Ca urmare, în a treia parte a romanului, Michael va iniția un dialog cu Hanna, un dialog nefiresc, din care va exclude cuvintele, comunicând doar prin literatură: timp de zece ani, el îi va trimite benzi cu lecturi înregistrate, evitând și adresările, dar și vizitele. Fuga Hannei din fața realității i se va transfera și lui, în timp ce răspunsul Hannei este miraculos: cu ajutorul textelor, ea învață să scrie și să citească, făcând eforturi supraomenești. Absența puținței de a citi și a scrie au dus, în cazul ei, și la absența conștiinței de sine. Michael în schimb va continua să-i trimită casete înregistrate și după ce Hanna învățase deja scrisul și cititul. Este deja pentru el o modalitate indirectă, sublimată de a-i vorbi, de a dialoga cu ea de la distanță, un mod „comod și egoist” de a se implica și de a se feri totodată. Când află că Hanna va fi eliberată, se învoiește să se ocupe de ea nu din proprie inițiativă, ci la cererea directoarei penitenciarului. Când o întâlnește înainte de eliberare, o vede îmbătrânită, dar este incapabil s-o ierte pentru lipsa sentimentului de culpă față de ce i-a făcut lui și celor din lagăr. Cruzimea ei s-a întâlnit acum cu cruzimea lui, pentru că în tot acest răstimp el n-a putut să o ierte și s-a ferit doar pe sine, fără a-i adresa niciun cuvânt uman. Doar cărți. Iar Hanna, după această întâlnire, se sinucide chiar în ajunul eliberării. Încă o culpă se adaugă astfel la toate celelalte: din nou, Michael își dă seama că indiferența poate fi ucigașă. La sfârșit, întâlnirea lui Michael cu singura supraviețuitoare a lagărului încheie cartea: așa cum aceasta nu-i poate acorda Hannei iertarea, așa nici Michael n-a putut s-o facă, deși a fost singurul care a înțeles-o. Michael îi seamănă Hannei, pentru că și el o ucide, așa cum l-a ucis simbolic vorbind și ea pe el.

Cititorul este o carte despre abisuri psihologice și morale, cu interogații multe fără soluție și fără răspuns echivoc, o carte în care povestea de iubire înghite și povestea unei istorii teribile, cu călăi și victime nu doar la nivel colectiv, ci și individual. Hanna este călăul, dar și victima lui Michael și invers. Consecințele morale pe care le problematizează cartea mai ales prin acest reflector al istoriei colective și personale care este Michael, nu sunt legate de un suport religios, ci de unul profund uman. În acest caz, condiția călăului însuși se încarcă de întunecate ambiguități. Detenția nu are aici valoare justițiară în adevăratul sens al cuvântului, așa cum nu are nici valoare redemptivă, naratorul neavând certitudinea nicio secundă că Hanna ar fi trăit în conștiință tot ce a făcut.

Eroina romanului, monstruoasa și totodată inocenta Hanna rămâne până la sfârșit o enigmă, gestul ei final, de a dona banii adunați în închisoare victimei supraviețuitoare are în ea ceva ieftin și infantil: o generozitate care trădează un sentiment difuz al culpei, dar fără valoarea

de a o răscumpăra. Nici sinuciderea nu pare să fie legată neapărat de culpă, ci mai degrabă de absența comunicării umane reale cu Michael, ca un gest de abandon al luptei. Singura forță umană reală care activează aici ambele conștiințe este lectura, la care apelează atât Michael, cât și Hanna prin alfabetizarea din închisoare, cărțile fiind până acum pentru ea un univers refuzat. În afara acestui motor care o umanizează, pasiunea lecturii, ea rămâne o barbară ingenuă, având și cruzimea teribilă ce țâșnește din acest tip de inocență. Culpă cea mai mare pe care și-o asumă cu adevărat, în toată ființa ei, fiind capabilă de sacrificii în numele ei, este această neputință ce devine pentru ea o rană cumplită a ființei.

Singura terapie acceptată, la care Michael revine în finalul romanului este tot literatura, de data aceasta în forma scrisului. El se decide să scrie povestea lui și a Hannei, sperând, în această țesătură complexă de culpe, în valoarea mântuitoare a textului:

„La început am vrut să scriu povestea noastră ca să mă eliberez de ea. Dar amintirile nu s-au urnit. Apoi am simțit cum povestea noastră îmi scăpa și am vrut s-o rechem scriind-o, dar nici pentru asta n-am putut ademeni amintirea. De câțiva ani, am lăsat povestea noastră în voia ei. Am făcut pace cu ea. Iar ea s-a întors la mine, detaliu cu detaliu, într-o formă rotundă, încheiată și desăvârșită, care nu mă mai întristează. Ce poveste tristă, îmi spuneam adesea, gândindu-mă la ea.(...) Straturile vieții noastre se întrepătrund, zac atât de strâns lipite laolaltă, încât în cele ce ni se întâmplă mai târziu întâlnim mereu întâmplările de demult, nu ca pe ceva clasat, cu care am încheiat socotelile, ci actuale și palpitând de viață. Înțeleg acest lucru. Cu toate acestea, cred uneori că e greu de suportat. Poate că am scris totuși povestea noastră pentru că voiam să mă eliberez de ea, chiar dacă nu sunt în stare.”⁶

Hanna rămâne una dintre cele mai provocatoare personaje din literatura contemporană, în timp ce problematizările sunt puse în seama lui Michael care nu știm cum va reuși să scape de povara acestei relații, sau dacă va reuși vreodată. Romanul are un ritm febril, chiar dacă dramatismul este închis ermetic în stilul concis și obiectiv al relatării. *Cititorul* este o carte în care terapia existențială, valorile umanismului și eternele întrebări insolubile ale istoriei și eticii sunt puse în seama literaturii.

⁶Idem, ibidem, p. 198-199

FACES, IMAGES AND IMAGINARY- ATTEMPT AT MAPPING THE SELF SPACE, BETWEEN LITERATURE AND MEDICINE

Gabriela Mariana Luca

Assoc. Prof., PhD, "Victor Babeș" University of Medicine and Pharmacy, Timișoara

Abstract: The face is what is seen. Visus, in Latin, is the symbol of the man as a whole. Our age, feelings and thoughts can be read on our faces. The uniqueness of the face dictates that of the human, of the individual as a social atom: "indivis", aware of themselves and more or less master of their choices, placing themselves in the place of "me (I)", and not in the one of us, the others. In order for an individual to exist from a social and cultural point of view, a space which will distinguish them is needed in the first place, space which takes the form of the body, which functions as a frontiere of identity. Then there is need of a face, a body part which will distinguish the individual and which is also a decodor (Le Breton). The unknown, the annonymus, the one which looses themselves in the crowd is a faceless individual. Only if they have a name can they integrate in the majority and, simoultaneously separate from them.

Acknowledgement, seduction, beauty or ugliness are recognised on the face. The invisible barrier between worlds breaks every time important events take place in our lives. Illness is one of these, and her reflection in the mirror is disturbing.

Key words: face, space, identity, ilness, imaginary

Motto: „Omul care îmbătrânește, fiecare dintre noi o va afla într-o zi, este copilul care a fost cândva: același chip, aceeași mirare în fața lumii. De la copil la bătrân, există o continuitate tulburătoare, niciodată dezmințită. Iată de ce, foarte în vârstă fiind, ne vom stinge cu chipul copilăriei noastre întipărit pe față, doar că noi vom fi singurii care vor fi știut-o.”

David Le Breton

Motto: “Ești demon copilă, că numai c-o zare/ Din genele-ți lunge, din ochiul tău mare.../

Să pot recunoaște trăsăturile-ți pale /– Căci tu...*tu ești el*” Mihai Eminescu, *Înger de pază*

Chipul și fața. Închipuirea

Fața este ceea ce se vede. *Visus*, în latină, este simbolul omului ca întreg¹. Vârsta, sentimentele și gândurile noastre ni se citesc pe față. Chipul divinului se reflectă în cel al omului, contemplându-se reciproc. Dacă nu am avea imaginile imprimate, oglinzile și nici măcar luciul apei sau al altor zămisliri ci doar memoria simțurilor noastre, cum ar arăta ceea ce știm unii despre ceilalți, cum ne-am recunoaște, cum ne-am defini locul și spațiul? Cum am defini frumosul, cum l-am separa de urât, cât este credință și cât este orgoliu în a ne asemena cu El, Creatorul? De ce nu putem admite lesne că ceea ce numim chip este de fapt treapta cea mai înaltă a sufletului, după cum ne învață Sfântul Maxim Mărturisitorul? Rostim cu multă ușurință sintagme cum ar fi “i se citește sufletul în privire” sau “era de nerecunoscut”, dar cât pricem cu adevărat din vorbele noastre? Cine suntem și ce vrem de la ochii și buzele noastre, privirile, zâmbetul și ridurile noastre? Aceasta este provocarea lucrării de față.

David Le Breton (1995, pp.44-64) pune laolaltă noțiunile de chip și sacru. Rezumând, acest sensibil cercetător al corpului (cultural) uman socotește sacrul o cristalizare a valorilor, o diferențiere sensibilă ce ierarhizează subtil momentele existenței sau ale obiectelor în sine (fie că este vorba despre o casă, un colț de natură sau doar o grădină), și care se prezintă într-o permanentă ambivalență: sfințenie și păcat, miracol și groază. Cum poate, așadar, chipul, din punct de vedere social, să se definească apelând la sacru?

În mai toate culturile arhaice, corpul apare ca o extensie a vegetalului², într-o metaforă de substanță ce, ajungând la nivelul superior al diagramei anatomice, leagă declarat chipul de conceptul de sacru (Gilles, 2004:1-24). Chipul are rolul de capitală (*capita*) a corpului, o hierofanie difuză, spune Le Breton, a cărei pierdere (*desfigurarea*) conduce la pierderea și celei mai mici dorințe de a trăi, distrugând profund sentimentul identității.

¹ „După chip, legile daneze ale lui Hywel Dda, rege legiuitor din secolul X, și tratatul juridic irlandez al lui Senchus Mor fixează prețul pentru *alcătuire*, indemnizație datorată familiilor sau celui în cauză pentru crimă sau injurii (prețul chipului). Astfel, mai cu seamă este cunoscută plata(*douaire*) făcută soției de către soț înaintea consumării căsătoriei. Legile galice menționează uneori darul, cu titlul de despăgubire, constând într-un platou sau o placă de aur de mărimea feței și de grosimea unui deget.” Traducere din fr. din *Symbolisme du corps*, Marie Delclos, Jean-Luc Caradeau, Trajectoire, 2008, p. 140.

² Frazer, J. George, 1980, *Creanga de aur*, București, Minerva, Leenhardt, Maurice, Do Kamo. *La personne et le mythe mélanésien*, Paris, ediție electronică, http://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1950_num_137_1_5705

La rândul său, Michel Leiris (1979: 60) se întreabă “Care sunt obiectele, locurile, circumstanțele, care trezesc în mine acest amestec de teamă și de afecțiune, această atitudine ambiguă ce determină apropierea de un lucru, deopotrivă atrăgător și periculos, prestigios și respingător, acest amestec de respect, de dorință și de spaimă ce poate să treacă drept semnul psihologic al sacralului?” În această situație, *eu* despre care vorbim trebuie să fie de fapt un *eu plural*.

Chipul este zona recunoașterii mutuale. Măinile noastre și chipul descoperite, lăsate privirilor celorlalți sunt semnele prin care suntem identificați și numiți. Unicitatea chipului, o numește de fapt pe cea a omului, a individului ca atom social, *indivis*, conștient de sine și stăpân relativ al alegerilor sale, așezându-se în matca lui *eu* și nu în aceea a lui *noi ceilalți*. Pentru ca un individ să existe din punct de vedere socio-cultural e nevoie de un spațiu care să-l distingă și acest spațiu este corpul care funcționează ca o frontieră a identității. Mai mult, întotdeauna este nevoie de și de un chip, de o zonă a corpului care să facă distincția individuală și care este, de bună seamă, un cifru. Diferențe infime ale feței fac oamenii să se deosebească unii de ceilalți. Chipurile sunt variații infinite ale aceleași matrițe simple (Le Breton, op. cit.).

Necunoscutul, anonimul, cel care își pierde pașii în mulțime este un om fără chip. Abia când primește un nume se poate integra în grupul celor mulți și, paralel, detașa de cei mulți. Recunoașterea, seducția, frumusețea sau urâtenia se localizează la nivelul feței. *Făt-Frumos* din poveștile noastre poartă un nume ce cu greu poate fi tradus într-o altă limbă. *Făt* din latinescul *foetus*, foarte aproape de grecescul *foton* ce înseamnă lumină, cu trimitere directă la *Phaeton*, fiul lui Helios este în fapt un fiu al Soarelui. Simpla rostire a numelui creează în imaginarul fiecăruia dintre noi desenul unui chip socotit un ideal de frumusețe. La polul opus, un personaj precum *Flămânzila* căruia “ochii îi stau în fundul capului și lucesc ca niște licurici, fugind în toate părțile după mâncare” lasă în mintea noastră o cu totul altă amprentă estetică.

Orice discurs asupra conceptului de *indivis*, cu siguranță, începe invocând buna tradiție platoniciană potrivit căreia oamenii originali erau un fel de sfere cu patru brațe, patru picioare și două chipuri opuse ale aceluiași cap. Acești oameni, nu aveau câtuși de puțin nevoie unii de ceilalți și erau, firește, androgini. De la Aristofan, cel care îl citează de fapt pe Platon, nu aflăm dacă în acele vremuri, fără noțiunea de *celălalt*, aceștia erau cu mult mai fericiți. Știm însă că un sentiment profund de cumplită plictiseală (se prea poate acel *spleen*, recunoscut și trezit atât de târziu) i-a făcut să încerce sfidarea zeilor și să scotocească înalturile. Deloc încântat de lumea sa

și asidua curiozitate, Zeus hotărăște o răzbunare aprigă, tăind în două fiecare dintre aceste ființe și dorindu-le perpetua căutare a jumătății lipsă. În timp, sublima metaforă a sferelor sparte în două a crescut meandrele imaginarului. Nesimetria trăsăturilor fiecărei ființe face ca orice chip să fie compus din două jumătăți ușor diferite. De atunci, fiecare om, urmând-și destinul, va fi în căutarea fracțiunii de chip care-i lipsește cu speranța vie în aflarea propriei eternități, dar va ști să o găsească doar în chipul celuilalt. Mitul explică și încurajează revelația iubirii de la o primă privire. Toate marile povești de iubire reiau acest fir: oameni care nu s-au văzut niciodată, care au trăit în interiorul ființei misterioase clipe de absolut și care, întâlnindu-și perechea, doar au recunoscut-o iar povestea și-a urmat cursul.

Sunt antropologi care regăsesc androginul la nivelul feței. *“Partea inferioară a feței, scrie Annick de Souzenelle (1996: 339), este feminină și amintește de organele genitale ale femeii: trompele lui Eustațiu leagă fiecare ureche de gură, după cum, la nivelul genital, trompele lui Fallope leagă fiecare ovar cu uterul. Partea superioară a feței amintește de organele genitale ale bărbatului: nasul corespunde penisului, iar cei doi ochi testiculelor.”* Autoarea ne amintește că blocul genital, atât la femeie cât și la bărbat, este nediferențiat în primele săptămâni de viață fetală iar simbolurile (care ne fascinează pe toți, profesioniști ori profani întru cunoașterea corpului) au calitatea extraordinară de a reveni în secvențe repetitive dintre cele mai neașteptate și de a surprinde neobosit, trezind în noi un soi de permanentă nedumerire a vârstelor și a trupurilor.

Apariția *prosopon*-ului în democrația grecească din sec.V î.e.n. a stimulat arta portretului și a scos în evidență infinitele trăsături ale chipului omenesc. Grecii au fost primii care i-au invocat privilegiul. Termenul a fost folosit mai ales în teatru și se pare că sensul inițial se referea la acea parte a craniului care este situată imediat sub calota craniană. Problematic devine însă când va fi identificat cu *masca*. În teatru, omul se poate manifesta diferit de viața de zi cu zi, poate face orice, poate chiar încălca și legile, căpătând astfel o libertate nesperată. Tot în teatru va învăța însă că trebuie să suporte consecințele faptelor sale. Masca apăra, creează o nouă identitate, oferă o nouă persoană. Omul-mască nu este același cu omul de dincolo de scenă. Pentru a fi cu adevărat o persoană, omul va avea nevoie de ceva în plus adăugat la ființă, de un *hypostasis*. După cum persoana care poartă mască nu este aceeași cu persoana fără mască,

prosopon nu este același lucru cu *hypostatis*³. Mult mai târziu, gândirea greacă avea să pună sub semnul egalității manifestarea personalității umane cu însăși ființa umană. Înzestrat cu organe ale văzului, auzului și rostirii, *prosopon*-ul deschide lumii corpul omului.

Istoria artei nu ne oferă nici un chip înainte de atât de invocatul secol V. Chipurile stereotipe de pe frescele șterse din mormintele egiptene, siluetele schematice de pe vasele grecești, eroii homerieni înțeleștați în lupta cu monștrii, nu ne oferă nici măcar un singur portret. De ce s-a întâmplat doar în secolul V, insistă cercetătorii⁴, de ce s-a renunțat apoi pentru încă nouă secole până la apariția icoanei, să se facă apoi loc umanismului și expresionismului?

Un prim răspuns se pare că avem în *Istoria naturală* a lui Pliniu, care devine astfel și primul istoric de artă. Acesta insistă pe principiul asemănării și pe progresia asemănării în arta portretului. Vasari, cel de-al doilea mare istoric al artelor va regăsi la sfârșitul Renașterii aceeași lege fundamentală în realizarea portretelor; progresia asemănării. Tocmai de aceea, se crede, actul de naștere al picturii se află în legenda ficei de olar care trasează linia umbrei obrazului iubitului pe perete. Regăsim aici și definiția specificului mimesisului grecesc în care precizia trăsăturii joacă un rol fundamental. Portretistul grec desenează, circumscrie și definește o ființă care, după chipul zeilor săi, își arată perfecțiunea în capacitatea sa de a se delimita, de a rezista oricărei forme de imprecizie a măsurătorii, vârstelor, accidentelor. În acest mimesis, culoarea contează mai puțin. Se exersează exprimarea lui *tonos*, adică a energiei, a vitalității dar, în același timp, a impulsivității și furiei, a oboselii și a renunțării.

Icoana nu este doar un obiect în fața căruia te rogi. Valoarea ei constă în puterea cu care se presupune că ar fi investită. Căutând să definească noțiunea de “portretul adevărat al unui sfânt”, M. Albert-Llorca (1992) subliniază că mențiunea se referă predilect la Iisus și la Sfânta Fecioară Maria.

Se pare că, în general, oamenii nu-și fac prea multe griji cu privire la ceilalți sfinți din calendarele bisericești. La urma urmei, un sfânt este un om ieșit din comun. În schimb, Iisus este om și Dumnezeu. Reprezentarea sa trebuie să mulțumească cerurile, ceea ce face operațiunea extrem de grea pentru niște muritori. Așa au apărut legende despre icoanele ce nu sunt făcute de mâna omului. Una dintre cele mai celebre astfel de legende trimite la icoana din Edesa.

³ Mauss, M. "La notion de personne" dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Seuil, P.U.F. 1983

⁴ Lafargue, Bernard, "Des figures du visage aux visages des figures", dans *Figures de l'art*, no.5: *L'art des figures* Jung, C.G., *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, Teora, București, 1997, p.182

Regele a dorit să aibă o icoană a Mântuitorului și a pus un pictor să i-o făurească. După încercări zadarnice, artistul era pe cale să renunțe pentru că o lumină puternică înconjură chipul Său astfel încânt trăsăturile abia dacă I se distingeau. Însuși Iisus și-a imprimat atunci trăsăturile pe o năframă. Întors la Edesa, pictorul și-a putut desăvârși opera, iar icoana a fost zidită în perete pentru a fi protejată și redescoperită în 544. Afirmația că însuși Mântuitorul și-ar fi transmis imaginea chipului, legitimează reproducerile ulterioare.

Pictura icoanei, așa cum ne învață Manualul de pictură de pe Muntele Athos, practică isihasmul și epicleza pentru a șterge și cea mai mică urmă de subiectivitate, de corporalitate, de referință la un model în carne și oase⁵. Este o purificare îndelungă, crescută în post și rugăciune, înălțată spre zonele sensibile ale înaltului prin ode și psalmi, menită să-l transforme pe călugărul-pictor într-un fel de medium. Ferit astfel de influențe lumești, acesta trebuie să realizeze cât mai fidel icoanele prototipice sacre, numite *achiropitos*, adică nefăcute de mână omenească. Legenda icoanei din Edesa, veronica (*vera icona*) este, de fapt, legenda chipului lui Iisus imprimat, pe drumul Golgotei, pe batista tinerei fecioare din Corint. Veronica devine figura lui Dumnezeu întrupat în Fiul Omului, venit pe pământ să-l răscumpere pe Adam și păcatele sale, figura absolută. Spre deosebire de culturile politeiste care multiplică imaginile zeilor lor, de culturile democrate ce favorizează portretele cetățenilor lor, religiile monoteiste interzic configurarea chipului. Dumnezeu din vechiul Testament este singurul autorizat să facă chipuri. Orice figură făcută de mână de om va fi socotită impură, o blasfemie. Monoteismul Noului Testament nu va renunța la regulă, dar va găsi un neprețuit subterfugiu în misterul Reîncarnării și al Transfigurării.

Imaginii zeilor greci cărora le plăcea să seducă muritori și să-și vadă duplicatul în statui de marmură înainte de a sui din nou Olimpul, se opune Dumnezeu creștin care se face om, iubește, suferă, moare, reînvie și se transfigurează, lăsând Veronicăi imaginea sa (*achiropitos*) de lumină, literalmente fotografia ca obiect de venerație și imitație pentru toți oamenii. Emanatie a sângelui și a sudorii lui Iisus, veronica va imprima figura Creatorului pe arcu cupolei bisericii Sfânta Sofia la dorința împăratului Constantin, cel ce va hotărî religia creștină, religie de stat. Câteva sute de ani, până la acel Quattrocento florentin, vor trebui să se scurgă până ce figurile democrației grecești să fie lăsate în urmă. O selecție istorică riguroasă va lăsa doar câțiva

⁵ Lafargue, Bernard, op.cit.

apropiați în preajma Trinității absolute să se bucure de aura de raze a *veronicăi*. Așa își vor începe drumul spectaculos, dual într-o peripeție și pioșenie, către omul simplu, atât de încercat. Călugării se vor strădui cu înverșunare să creeze portrete cât mai fidele. Omeneasca dorință de a-și arăta astfel măiestria va face însă ca icoanele să se deosebească unele de altele. Amărăciunii iconoclaștilor care vedeau în această figura o nouă Pandoră, iconofiliile răspundeau cu noi chipuri, tot mai individuale, într-un timp și un spațiu din ce în ce mai profan (vezi creația lui Giotto).

Cu Narcis al lui Alberti, Renașterea va regăsi precizia conturului. A picta suprafața izvorului în care se oglindește Narcis, înseamnă de fapt a picta profunzimea la suprafață, divinul din om, infinitul în finit, universal în particular, absența în prezență.

Christos - respectiv Sinele - este o oglindă care, spune Jung, pe de o parte oglindește conștiința subiectivă a ucenicilor, adică le-o face vizibilă lor înșiși, pe de altă parte însă, îl recunoaște pe El, Unicul. Cu alte cuvinte, nu reflectă doar omul empiric, ci îl arată în totalitate, ca și cum “se deschide o ușă la care se bate” (Jung, 1997: 183). Insistând, părintele psihiatriei moderne ne face cunoscut că *sinele se realizează prin concentrarea celor mulți asupra centrului. Fără obiectivarea Sinelui, Eul ar rămâne captiv într-o subiectivitate fără speranță.*

Nu putem deci să vorbim despre chip fără să acordăm locul cuvenit unui obiect ritual de o covârșitoare importanță pentru tema noastră. Oglinda, fie ea din piatră, bronz sau argint bine șlefuite, a avut de la bun început un rol declarat metafizic. Numele acestui obiect rostit în diferite limbi, poartă în nucleul semantic noțiunea de taină, de mister, de reflecție, de căutare. Latinescul *speculum* “oglină” a dat naștere *speulației*. La începuturi, aceasta se referea la observarea cerului și a astrilor cu ajutorul unei oglinzi. Francezul *miroir* și englezescul *mirror* derivă de la o rădăcină verbală *miror* care înseamnă *a se mira*. În limba română, cuvântul *oglină* se leagă de slavul *ogledati* care însemna deopotrivă *a privi* dar și *a privi în jur*, a cerceta. Acest instrument de autocunoaștere îl va face pe Umberto Eco să-l numească “obiect semiotic”.

Sintetizând, profesorul Ivan Evseev, scrie că “toate speculațiile mitice și toate utilizările magice ale oglinzii pleacă de la însușirile reale ale acestui misterios obiect: 1. copie fidelă; 2. mișcarea obiectului e sincronă copiei; 3. reflectarea inversată (stânga devine dreapta și invers), 4. impenetrabilitatea; 5. impalpabilitatea imaginii reflectate (ceea ce creează senzația aparenței, minciunii, nălucirii, irealității; oglinda reflectă și obiectele care nu intră în raza noastră vizuală, (în toate basmele lumii există oglinzi prin care eroii văd la mare distanță sau lucruri petrecute în trecut, sau cele ce urmează să se întâmple); 7. capacitatea oglinzilor de a multiplica imaginea și

8. oglinda poate deforma imaginea (saloanele *oglinzilor strâmbe*)”. Amintim aici asocierea mitologică între ochi și oglindă. Vechi credințe românești, citate de A. Gorovei, interzic atât privitul în oglindă noaptea, cât și spălatul ochilor pentru a nu lăsa cele două lumi să se intersecteze și pentru a nu orbi (Evseev, 1996: 334).

Cunoscut întregii lumii, basmul care ne-a încântat anii cei mai fragezi și care a devenit simbol pentru minunata vârstă de aur a copilăriei, *Albă ca Zăpada* se construiește în jurul oglinzii și este, pentru noi, exemplul perfect. Din punct de vedere al hermeneuticii antropologice, acesta trece dincolo de toată suita simbolică, intrând cu o firească eleganță în zona socialului, microsocioalului, invitându-i la joc atât pe micuții grădinițelor dar și pe cei pasionați de jocurile pe calculator, fiecare trebuind să parcurgă trepte inițiatice care vor reface, în fapt, însușirile oglinzii. Povestea fraților Grimm înlocuiește o alta, dispărută de secole, transmisă oral, din generație în generație, o poveste inițiatcă, spusă în familiile bogate încă din Evul Mediu. Fiecare personaj închipuie o pistă în descifrarea misterului ce conduce la aflarea unei comori fabuloase. Iată câteva dintre sugestiile jocului păstrată din simbolistica medievală: Albă ca Zăpada este comoara, Vrăjitoarea cea rea este mesagerul unei iluzii, măruș reprezintă chiar iluzia, somnul Albei ca Zăpada este somnul profanului neinițiat, cei șapte pitici închipuie cele șapte nestemate ale comorii, pe prințul cel frumos îl regăsim în fiecare dintre noi iar misterul, pare-se, poate fi rezolvat printr-un sărut.

Într-un exercițiu inițiatcă, sărutul poate fi sinonim cu tăcerea, recunoașterea perfecțiunii divine, smerenia. Sărutul desemnează comuniunea. În ceremonialul liturgic, sărutarea icoanelor este un gest care unește comunitatea participanților, repetitivitatea făcându-l liant al mulțimii, o formă de manifestare a sacrului (Luca, 2004).

Invizibila graniță dintre lumi se sparge ori de câte ori evenimente importante ne tulbură viețile. Boala este unul dintre aceste evenimente iar reflecția ei în oglindă este tulburătoare: “Din ziua în care am știut că sunt seropozitivă, transcrie S. Mathieu mărturisirea unei tinere femei, m-am ocupat și mai mult de propria mea persoană. Tocmai eu, care n-avusesem vreodată oglindă, mi-am cumpărat una mare. Și, înainte de a pleca la lucru, petreceam clipe lungi fardându-mă, aranjându-mă. Mi se părea că intru în scenă, că sunt o actriță care se pregătește să joace. Pe stradă, la slujbă, peste tot unde întâlneam oameni, îmi spuneam: *se vede, trebuie că se vede, toți*

știu și veșnic mă simțeam pălmuită”⁶.

Chipuri, sensuri și timp

La numai cinci ani de la încheierea Primului Război Mondial, actrița Fanny Brice de origine evreiască s-a supus unei intervenții chirurgicale plastice ce avea să-i modifice forma nasului. Intervenția a bulversat întreaga Americă, criticând-o aspru, întrebându-se pentru ce o actriță atât de celebră dorește să înlăture un semn evident al apartenenței etnice. 40 de ani mai târziu, când Barbara Streisand devenea celebră cu rolul din *FunnyGirl*, personaj inspirat tocmai de biografia lui miss Brice, aceeași Americă se întreba de ce actrița nu încearcă o îmbunătățire a segmentului anatomic cu pricina. Ce s-a întâmplat și cum a evoluat această schimbare de mentalitate constituie un nou argument în dezbaterea noastră, referitoare la simbolistica socio-culturală a chipului.

Ceea ce numim astăzi chirurgie estetică s-a născut cu adevărat în timpul Primului Război Mondial când medicii s-au văzut puși în dramatica situație de a reconstitui cât se putea de mult din chipurile distruse sub ploaia de schije și în focul deschis al mitralierelor. În situațiile foarte grave, când medicul nu mai avea nici o soluție, se apela la ajutorul unui artist care realiza un mulaj având ca model o fotografie a soldatului-pacient iar după mulaj, o mască pe care acesta o purta permanent în public. După război, medicii au dorit să dezvolte chirurgia cu noua sa abilitate dobândită și au procedat la formarea unui public țintă. Statele Unite au fost în fruntea listei în ceea ce privește reactualizarea mitului frumuseții și al tinereții fără bătrânețe. Foarte interesate de subiect s-au dovedit, la puțin timp, Franța și Marea Britanie. Se impunea însă o restricție grozavă de ordin socio-politic, subordonată teoriile eugeniste, atât de în vogă în anii 20'. Au apărut dictate care interziceau emigrarea în Statele Unite mai întâi a chinezilor, apoi a japonezilor. Erau privilegiați emigranții ce veneau din Europa de nord, mai cu seamă, din Europa de vest și s-a început o răspândire asiduă a ideilor mai mult sau mai puțin științifice referitoare la teorii ale eredității și ale purității rasei. Se știe că la sfârșitul secolului al XVIII-lea, anatomistul Blumenbach a răspândit teorii, foarte bine primite de altfel, cum că rasa europeană este o rasă superioară, un tip ideal față de care toate celelalte rase apăreau degenerare. În toată această știință a fizionomiei, Lavater pretindea că identifică trăsăturile liniilor rasiale pentru studiul formei

⁶ S. Mathieu, Agora, 1998

chipurilor și al creierului. Emigranții fondatori ai Statelor Unite “the old stock” cum se numeau ei înșiși îi priveau cu multă suspiciune pe nou – veniții, ”new stock”, în lumina teoriilor lui Darwin și ale lui Mendel, potrivit cărora trăsăturile ereditare pozitive ar fi trebuit conservate, iar trăsăturile negative, eliminate. De asemenea, toate magazinele de popularizare a progreselor științifice subliniau clar ideea că amestecul de rase duce la o degradare ireversibilă. Așa că au fost impuse norme foarte clare de standardizare a frumuseții. Italienii și evreii porniți să cucerească America, cu speranța unei vieți mai bune, s-au ciocnit dur de acestea și s-au trezit într-o poziție clar defavorizată, din pricina unui element anatomic la vedere, nasul. Pentru a obține o slujbă mai bună, interesantă și mai bine plătită, mulți au trebuit să accepte o intervenție estetică după criteriile frumuseții ideale stabilite de “old stock” menită să elimine emblema etnică.

Paradoxal, sute de oameni plecați în căutarea principiilor democrației pentru care își amputaseră un trecut, tradiții, sentimente s-au văzut în situația ingrată de a renunța la o marcă distinctivă în plan fizic și afectiv, socotită marcă de identitate etnică și socială dar, de fapt, de natură rasială. Fenomenul s-a bucurat de o publicitate agresivă, toate revistele pentru femei prezentându-l ca pe o condiție *sine qua non* de evoluție socială, ceea ce a făcut ca prin anii 50, 50 % dintre americancele din clasa medie să fi suferit deja o astfel de intervenție. Fotografiile modelelor publicate în paginile colorate însoțite de spoturi precum “este vital să ai un nas perfect”, “priviți acest chip minunat!, buzele impecabil tivite, ochii mari...” lansau obsedant invitația la o astfel de intervenție, mai mult, generalizând-o în timp, la nivelul întregii fețe. Elizabeth Haiken (1990) povestește un fapt devenit anecdotic. Cunoscută la un moment dat o tânără ce dorea să facă o strălucită carieră în actorie și era pregătită să sacrifice orice pentru reușită. La prima lor întâlnire, fata îi făcuse o impresie puternic pozitivă. Era o fată frumoasă, cu un ten splendid, auriu, regal, ușor creol, cu un nas ferm, cu părul negru, cu fir gros și strălucitor și inspira voință, forță, demnitate. Câțiva ani mai târziu, a revăzut-o pe o scenă și, mai să n-o recunoască, *blondă, un nas micuț și obraznic, ușor în formă de semilună, în fază descrescătoare îi înmuia chipul fardat în culori extrem de pale. Arăta ca o păpușică și juca doar roluri mici, de păpușă, fără personalitate*. Semăna cu toate fetele care au avut-o drept model pe Brigitte Bardot, fără să ajungă vreodată B.B. Pierzându-și nasul și minunatul păr negru și-a pierdut caracterul, marca personală și de neînlocuit. Chirurgia plastică își va face mâna pe VIP-urile din cinematografie și muzică din lumea întreagă, dar va înflori mai cu seamă pe pământ american,

după cel de al Doilea Război Mondial, adresându-se americancei din clasa de mijloc. Măritată de tânără, aceasta se va trezi în preajma vârstei de 40 de ani cu un surplus de timp și de bani dar și cu o mare spaimă de bătrânețe. Campania publicitară cea mai spectaculoasă în epocă s-a numit “Adio Urâteniei!” (*Farewell to Ugliness*)⁷ iar chirurgii invocau experiența de război, spuneau că a sosit momentul femeilor, că-și vor pune talentul și profesionalismul în slujba lor pentru a le da șansa unui viitor strălucit. *Times* publică un adevăr uluitor: în anul 1956 americancele au cheltuit pe intervenții estetice, felurite diete și produse cosmetice 2,6 miliarde de dolari, ceea ce reprezintă de două ori bugetul apărării pentru o țară precum Italia. Li se oferea acum șansa tinereții veșnice și oportunități nesperate. Sloganul lansat era “a îmbătrâni este împotriva naturii!” și motiva de ce femeile par mai bătrâne decât bărbații de aceeași vârstă. Psihologii spuneau că, într-adevăr, femeile sunt mai emotive decât bărbații și își controlează foarte greu atât bucuriile cât și tristețile, fapt care se trasează pe chip sub forma ridurilor de expresie. O femeie de 40, 50 de ani care se simte tânără în interior nu trebuie să se lase doborâtă de aparențele chipului ei care poate lesne să fie corectat. Se invoca, de asemenea, sub pretextul restabilirii armoniei dintre interior și exterior prin intervenție chirurgicală și succesul prelungit în plan profesional. Mai mult, Adalbert G. Bettman, unul din părinții chirurgiei estetice, considera semnele bătrâneții (ridurile, bărbia dublă) ca pe niște diformități și le prezenta ca atare.

Noțiunea de corporalitate se prezintă atât ca un fenomen vorbit și gândit, dar mai cu seamă manipulat într-o lume a cărei organizare respectă legile gestiunii. Luat în considerare ca fapt cultural, corpul devine declarat obiect de studiu antropologic. Valorizarea contemporană a eticii și a etosului “stăpânirii sinelui” ca model comportamental face ca trupul nostru, atât de chinuit și blamat secole de-a rândul, să fie suprainvestit la nivel narcisist. Prin știință, publicitate și sport, fenomenul *corp* își face o intrare destul de zgomotoasă în spațiul public. Omul zilelor noastre își frânge progresiv legăturile comunitare, nu mai este câtuși de puțin dependent de un colectiv determinat și nici chiar de o traiectorie cosmică. Astfel, segmente ale socialului se șterg din memoria sa și odată cu ele și sentimentul apartenenței la un grup istoric. Individul se trezește dintr-o dată singur, confruntat cu manifestări ale propriului trup. Laicizarea corpului, marcă culturală fermă a Occidentului, conferă medicinei moderne autoritatea de a redefini criteriile normalității și ale patologicului.

⁷ Haiken, Elizabeth, op. cit

În 1993, doi economiști Daniel Hamermesh și Jeff Biddle demonstau că frumusețea este un capital care funcționează după legi economice foarte precise, un produs căruia i se putea calcula valoarea. Persoanele atrăgătoare făceau mult mai mulți bani decât cele cu un fizic obișnuit. A arăta bine îți putea aduce cu 5% mai mult pe oră. Invers, persoanele cu un chip comun puteau lesne pierde și până la 7% din câștigul unei ore de muncă fără nici un fel de explicații.

O ultimă privire în oglindă, o ultimă tușă în machiaj

Chipul este așadar o realitate duală care dezvăluie adevărurile ființei, oricare ar fi forma sa de prezentare la exterior. Chipul nostru, așa cum îl arătăm lumii, e dovada ce ne confirmă în *celălalt* bănuielele: stări de spirit, stare materială, proiecte sociale, arme ale seducției, pioșenie, stare socială, personalitatea, lungi legături cu timpuri imemorabile, cale deschisă către noi aspirații. Grija de a-l prezenta cât mai aproape de conceptul ideal, individual, s-a dovedit permanentă încă de la începuturile existenței, atingând în prezent dimensiuni greu de închipuit odinioară. Multe concepte care îl definesc au suferit modificări, estompări, reveniri. Un lucru nu s-a schimbat însă nici măcar acum când mentalitățile par să fi ars suficiente etape întru sublimare; modul în care societatea contemporană acceptă chipul desfigurat, un handicap aparent ce-l face pe cel în cauză și mai expus în fața curiozității trecătorilor. Erving Goffman (1975:40) recomandă persoanelor desfigurate să dea dovadă de tact, să-și formeze un prag de echilibru înaintea prezentării viitorilor interlocutori: *să încetinească pasul, să mimeze ezitarea, să-și rotească puțin privirea în jur, lăsând astfel timp celorlalți să-și ascundă surpriza și să se poarte ca și cum n-ar fi vorba despre o situație deosebită.*

Altfel, un vâl ancestral de temeri ce mocnesc în ființa individului, ori de câte ori are un în față un chip cu carențe grave, se lasă greu peste simțurile și rațiunea noastră și lasă frâu liber coșmarurilor și fricii absolute, arătându-ne cât suntem de vulnerabili și de singuri. Această frică naște pasiunea care-i împinge pe oameni „pe tuturor împotriva tuturor”⁸ fiind satisfacerea mândriei și a vanității câtorva ambițioși. „Ceea ce Hegel numea *dorință pentru o dorință* sau căutarea recunoașterii poate fi înțeleasă ca fiind nimic altceva decât pasiunea umană pe care în

⁸Fukuyama, Francis, *Sfârșitul istoriei și ultimul om*, Paideia, București, 1997, p.138

general o numim *mândrie* sau *sentimentul propriei demnități* (atunci când o aprobăm) și *vanitate*, *trufie* sau *amour propre* (atunci când o dezaprobăm).”

O oglindă, cu tot ceea ce câmpul său semantic presupune, ar trebui să ne măsoare stările, vorbele și faptele, să ne pună pe noi în armonie cu noi înșine și mai apoi cu lumea. Chipul nostru, după asemănarea Sa, cu zâmbetul Ei, al Imaculatei și dintele nostru, încercați în câteva mii de ani de istorie din care, doar pe jumătate scrisă, reprezintă ceea ce simțul simțurilor poate decela, lăsându-ne în voia unei pendulări continue între *aici* și *acolo*, între *sine* și *celălalt*. Marea a căpătat culoarea albastră pentru generozitatea de a fi lăsat cerul să se oglindească în ea. Ce culori se vor destăinui universului prin reflecția sinelui oglindit lumii?

Bibliografie

1. Albert-Llorca, Marlène, 1992, “L’image à sa place. Approche de l’imagérie religieuse imprimée” dans *Terrain*, 18 mars
2. Evseev, Ivan, 1996, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Amarcord, Timișoara
3. Frazer, J. George, 1980, *Creanga de aur*, București, Minerva,
4. Fukuyama, Francis, 1997, *Sfârșitul istoriei și ultimul om*, Paideia, București
5. Goffman, Erving, 1975, *Stigmat. Les usages sociaux du handicap*, Paris, Minuit
6. Gorovei, Artur, 1915, *Credinți și superstiții ale poporului român*, București, Editura Socec, ediție
7. nouă îngrijită și introducerea de Iordan Datcu, București, Editura Grai și suflet _ Cultura Națională
8. Haiken, Elizabeth, 1990, *Venus Envy, A History of cosmetic Surgery*, Baltimore and London, Johns Hopkins Paperbacks edition
9. Jung, C.G., 1997, *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, Teora, București
10. Lafargue, Bernard, “Des figures du visage aux visages des figures”, dans *Figures de l’art*, no.5: *L’art des figures* <http://marincazaou.pagesperso-orange.fr/esthetique/fig5/lafargue.html>
11. Le Breton, David, 1995, “Le visage et le sacré: quelques jalons d’analyse”, dans

Religiologiques, no.12, Pritemps

12. Leenhardt, Maurice, *Do Kamo. La personne et le mythe mélanésien*, Paris, ediție electronică
13. http://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1950_num_137_1_5705
14. Leiris, Michel, 1979, "Le sacré dans la vie quotidienne", dans Denis Hollier, *Le collège de sociologie*, Paris, Gallimard
15. Lhuilier, Gilles, 2004, "L'homme masque", dans *Methodos*, 4, pp.1-24
16. Luca, Gabriela, 2004, *Vracitul, preotul și medicul, tipuri de inițiere*, Orizonturi universitare, Timișoara
17. Mauss, M., 1983, "La notion de personne" dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Seuil, P.U.F.
18. Richet, Charles, 1919, *L'homme Stupide*, pp.20-44, ediție electronică,
19. http://classiques.uqac.ca/classiques/richet_charles/homme_stupide/richet_homme_stupide.pdf
20. Souzenelle de, Annick, 1996, *Simbolismului corpului uman*, Amarcord, Timișoara

THE CHILDREN AND YOUTH LITERATURE. TEXTUAL-THEMATIC GUIDELINES FOR THE DISCIPLINE RECONSTRUCTION

Mircea Breaz

Assoc. Prof., PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract. The children and youth literature. Textual-thematic guidelines for the discipline reconstruction. The paper questions the reasons for which the children and youth literature is regarded as a literature in its early stages, which involves the overall development of the comprehension and understanding capacities of the primary school children. From this point of view, the literature for children and youth is characterized as being a literature that has its own path, having a unique way of preserving its literariness, in general, whose textual-thematic specificity is not only due to reveal its various canonical institutionalization, but also its reception from the perspective of the reading competence of the infantile or juvenile public concerned. If the literature that is adapted to didactic purposes is focused primarily on providing a message or the author's intentions, then the didactic use of the mainstream literature (the children and youth literature as a proper artistic literature) refers to the responding capacity coming from the part of the real reader, respectively to the necessity of the textual-thematic reconstruction of early school-age literary experience.

Key-words: children and youth literature, literariness, reading competence, textual-thematic reconstruction, mainstream literature.

1. Lecturi curriculare, lecturi didactice

Motto: „Ar fi de dorit ca mediile academice să includă discutarea modurilor specifice acestei literaturi în curriculumul de literatură română și universală. Poate, astfel vom reuși să inițiem o critică fundamentată a genului.” (Adela Rogojinaru, 1999)

Lucrarea urmărește rațiunile pentru care literatura pentru copii și tineret este considerată o literatură a începutului de drum, care contribuie la dezvoltarea globală a capacităților de

comprehenșiune și de înțelegere ale elevilor din ciclul primar. Din această perspectivă, literatura pentru copii și tineret este înțeleasă ca o literatură pe cale proprie, ca un mod particular de existență a literaturii în general, al cărei specific textual-tematic se revelează nu numai datorită diverselor sale instituționalizări canonice, ci și ca urmare a receptării sale din perspectiva competenței lectorale a publicului infantil sau juvenil vizat: „Din acest punct de vedere, o antologie de literatură pentru copii cuprinde texte capabile să probeze capacitatea de răspuns a lectorului real (...) Cartea se produce pentru a fi citită de cineva, într-un timp și într-un spațiu real de lectură” (Rogojinaru, 1999: 208, 210). De aceea, una dintre accepțiunile fundamentale ale literaturii pentru copii rezidă în înțelegerea acesteia ca mod particular al literaturii în general, a cărui specificitate, ca „emergență a unei scriituri predictive”, „apare la întâlnirea propriu-zisă cu lectorul vizat”: „Insistăm – precizează Rogojinaru – asupra faptului că literatura pentru copii este aleasă și/ sau creată de copii” (Rogojinaru, 1999: 19, 208). Literatura pentru copii și tineret viabilă în ordine artistică tinde astăzi să devină mereu mai conștientă de situația paradoxală de a propune și de a institui printr-un limbaj – având el însuși o ordine ontologică (și gnoseologică) implicită, presupusă de schemele conceptuale și de modelele discursive proprii – o altă ontologie, trans-lingvistică, și, automat, și o altă ordine gnoseologică, destinate însă deopotrivă descrierii, modelării și influențării unor structuri operatorii aflate nu numai dincolo de limbajul literaturii pentru copii și tineret, ci și dincolo de orice limbaj ca atare, literar sau nu. Această întreprindere artistică nu este însă deloc una ușoară, ea presupunând în atelierele de creație ale autorilor de gen prefaceri laborioase în substanța conținutului și în forma operei literare: „Se redescoperă acum că orice adult a fost cândva copil, chiar dacă nu orice om parvine la starea de adult și nici orice adult la condiția de om; că sunt necesare oarecare pregătire psihologică și vocație pentru acest gen. Sub raportul conținutului, aceasta înseamnă mai întâi descoperirea sau inventarea unor întâmplări senzaționale inofensive, la mintea copiilor; sub cel tehnic, decisivă devine misiunea dificilă a găsirii unor procedee de transformare în text a producției orale de narativitate care definește începutul relațiilor de comunicare între membrii mai în vârstă ai unei familii și copil.” (Marian Popa, 2009: 934).

Dacă literatura prelucrată în scopuri didactice este orientată preponderent pe restituirea mesajului sau pe intențiile autorului, exploatarea didactică a literaturii în general (literatura pentru copii și tineret ca literatură propriu-zisă) vizează capacitatea de răspuns a lectorului real, acreditând necesitatea reconstrucției textual-tematice a experienței literare a elevilor de vârstă

școlară mică. De aici, principalele obiective specifice ale disciplinei, reieșind din grila competențelor vizate în formarea profesorului pentru învățământul primar, între care mai cu seamă formarea unei viziuni comprehensive asupra domeniului literaturii pentru copii, relevarea principalelor valori (funcții) ale creațiilor literare din această sferă și deprinderea unor strategii specifice de abordare a acestui domeniu specific al literarității: „De fapt, școala, manualul și profesorii contribuie la explicarea și interpretarea textelor (...). Când vorbim despre marii scriitori ai literaturii române, folosim deseori clișee. Așa se procedează în învățământ. Ca și în știință, se pornește de la cunoscut spre necunoscut. Trebuie să existe un nucleu dat care se înfățișează ca o etichetă” (...). Mi se pare foarte binevenită încercarea de a reforma manualele, programele analitice și, mai departe, însăși viziunea asupra literaturii. (...). Manualele de acum sunt adevărate spectacole. Din obligație, lectura școlară devine divertisment întâi, apoi joc și mai târziu pasiune. Așa am început să scriu.” (Simionescu, 1999: 5).

Reconstrucția textual-tematică a disciplinei pornește, de regulă, de la necesare reîntemeieri curriculare. Pentru aceasta, conținuturile trebuie elaborate și organizate în acord cu principiile din documentele curriculare și didactice actuale care se referă la asigurarea unui echilibru adecvat între temele care vizează corelații și deschideri intra, inter și transdisciplinare și propunerea unor repere textual-tematice în măsură să instituie practici didactice productive și inovative. Adela Rogojinaru (1999: 211) abordează dimensiunea didactică a literaturii pentru copii „într-un model mai generos, de *educație pentru lectură*, considerând că nu rețetele îi pot ajuta pe educatori, ci o schimbare a modelului de învățare”, fundamentat pe cultivarea și dezvoltarea „gustului de lectură și a alterității lectorale”, respectiv pe formarea și dezvoltarea „competențelor lectorale” funcționale. După Adela Rogojinaru, o asemenea schimbare paradigmatică se poate realiza prin: (1) observarea și aprecierea individuală a capacităților de ascultare-citire-scriere-înțelegere ale copilului, ca *lector vizat* și mai ales ca *lector real*; (2) evaluarea gradului de *complexitate* și de *actualizare simbolică* a textului literar la care se dovedește că poate ajunge înțelegerea copilului, din perspectiva evaluării didactice a dinamicii învățării scris-cititului; (3) analiza „*contractului lectoral*” instituit între cărțile literaturii pentru copii și lectorul infantil sau juvenil real, din perspectiva „jocului cooperării textuale” care se stabilește între instanțele producerii și ale adresării textului literar, pe de o parte, și cele ale receptării literare infantile sau juvenile, pe de altă parte, în sensul înțelegerii lecturii ludice și a exploatării simbolismului ludic ca bază sau ca etapă a contractului lectoral respectiv (Rogojinaru,

1999: 48-49, 208). Conținuturile abordate vor acoperi astfel diverse domenii ficționale ale literaturii pentru copii și tineret și le structurează conform unor principii unitare care vizează ancorarea textual-tematică în orizontul de așteptare al publicului vizat și construirea unor secvențe de reflecție didactică diverse și semnificante. Aceasta presupune ca problematica propusă să fie structurată pe teme corespunzând unor dimensiuni de abordare în măsură să articuleze dimensiunea *conceptuală (funcțional-discursivă)*, dimensiunea *curricular-didactică* și dimensiunea *textual-tematică*. Prin antrenarea novatoare a acestora din urmă este favorizată în primul rând capacitatea de a stabili analogii pe baza unor structuri formative interiorizate (de la intuirea literarității, la capacitatea abstractă de a înțelege și de a recunoaște ca atare fapte literare) și dezvoltarea deprinderilor integrative, ceea ce contribuie la formarea atitudinilor autonome, reflexive și creative și conduce la cultivarea valorilor și a atitudinilor culturale și interculturale.

În contextele specifice didactizării literaturii pentru copii, nu este de neglijat însă nici contribuția substanțială pe care educarea disponibilității analitice de tip semiotic o poate aduce la dezvoltarea competenței hermeneutice generale a cititorului, grație căreia lectorul poate să deosebească actualizările discursive standard de cele particulare, ajungând să distingă monosemnele de plurisemnele textuale. În eventualitatea unei asemenea largiri a orizontului său interpretativ, lectorul va fi într-o mai mare măsură în stare să-și extindă repertoriul analitic și asupra proceselor discursive prin care simple semne ale extensiunii, coeziunii și coerenței textuale se pot transforma în plurisemne funcționând în interiorul unor sisteme textuale, într-o permanentă interacțiune deliberativă între cod și mesaj.

Apelul la mărcile de înscriere discursivă a subiectivității este o caracteristică esențială a agregării structurilor literaturii pentru copii, în datele tratării individualității, a multiplicității, a variabilității plurisemnelor sale textuale. Experiența artistică nu trimite însă niciodată la un subiect absolut, ci la o reunire dialectică a experienței subiectelor concrete, aceasta însemnând ansamblul evenimentelor experiențiale care aparțin unui subiect colectiv, respectiv totalitatea informațiilor subiective care precedă experiența estetică și care constituie anticamera deliberativă care orientează cititorul spre judecata critică, indiferent dacă este vorba de perspectiva relației dintre autor și operă sau de aceea dintre operă și lectorul său, în ipostaza de „lector colectiv” a acestuia din urmă, contemporan sau nu cu opera: „unii lingviști și teoreticieni literari actuali, pornind de la ideea că fenomenul literar nu se limitează numai la text, ci însumează și ansamblul

de reacții posibile față de text, preconizează instituirea unui *lector colectiv*” (Simion, 1993: 215). Pe de altă parte, dacă demersurile de realizare a consensului intersubiectiv de către lectorul colectiv pornesc de fiecare dată de la o intuiție unitară sintetică a sensului textual, urmărindu-se, apoi, validarea ei funcțională la nivelul de ansamblu al structurii textuale, aceasta înseamnă că urmărirea în text a procesului de articulare a sensului antrenează simultan și surprinderea unor planuri de adâncime ale arhitecturii sensului. Astfel, spre exemplu, fără intuirea concomitentă a unor funcții textuale efectiv realizate în text, fie aceasta și numai aproximativă, captarea sau surprinderea intuitivă a sensului textual nu-și găsește un temei interpretativ suficient pentru constatarea, justificarea și eventuala sa validare la nivelul constituției textuale. În cadrul demersurilor interpretative, așadar, urmărirea în text a construcției sensurilor, a modalităților specifice de articulare a sensului într-un text concret presupune, în primul rând, surprinderea funcțiilor textuale efectiv realizate în text. Funcțiile textuale – implicite sau explicite, în măsura în care se raportează sau nu la presupuzițiile textuale – sunt posibilități date prin limbaj care, ca unități sau procedee de construcție a sensului, articulate ierarhic, pot fi evidențiate în planul unităților constitutive ale conținutului textual, unde acționează ca operatori semantici de conexiune, coeziune și modalizare. Cu toate că cele mai multe funcții textuale nu au o bază presupuzițională, multe dintre ele se întemeiază în acest mod, și anume prin referire la stări de fapt care, deși neexprimate prin ceea ce se spune efectiv în text, sunt recunoscute totuși, în cadrul demersurilor interpretative, ca fiind nuclee sau structuri de semnificație care pot fi presupuse pornind de la ceea ce se comunică propriu-zis în text, cu trimitere, în sens reprezentational și ideatic, la planurile de adâncime ale conținutului de sens comunicat.

În aceste note introductive pentru reconstrucția disciplinei *Literatura română pentru copii și tineret*, apreciem că, în cadrul unor noi propuneri de syllabus, progresia părților și a capitolelor trebuie să se producă într-o ordine care să alterneze deschiderile generale (spre exemplu: *Literatura pentru copii, un „efect de text” puțin predictibil* sau *Din nou despre literaritatea literaturii pentru copii*) și aspectele sau cazurile particulare, dintre care amintim aici *Imaginea lumii copilului din proverbele românești și maghiare traduse de Vööl István* sau *I.C. Vissarion, creatorul basmului S.F. românesc*, ultimele două, spre exemplu, fiind demersuri analitice specifice, întreprinse fie din perspectiva distanței variabile dintre literatura populară și folclorul copiilor, fie din aceea a instabilei frontiere dintre literatura fantastică propriu-zisă și literatura de anticipație științifico-fantastică. Nu ar trebui să lipsească dintre aceste aspecte particulare nici

exemplele în ordine interlingvistică și interculturală, ca în cazul literaturii aforistice traduse din limba maghiară de către Vöő István și, invers, ca în cazul poveștilor lui Ion Vlasiu, traduse la noi și în limbile maghiară și germană (*Lumea poveștilor – Mese, mese, móka – Welt der Märchen*). Ca să nu mai vorbim de cazuri cu totul speciale de exemplificări posibile, trimițând la (așteptate încă) versiuni românești ale unor creații din literatura diasporei românești, cum ar fi romanul de aventuri pentru tineret *Un puerto en el Mar Negro* (Madrid, 1946), debutul absolut al Antoanetei Bodisco.

Nu numai din nevoi de sistematizare didactică specifice uzului universitar, ci și din rațiuni de afinitate teoretică sau de afiliere metodologică, am încercat, după caz, să recuperăm sau să repunem în drepturi contribuții esențiale în domeniu, cum ar fi cele datorate Emiliei Comișel, Adelei Rogojinaru sau lui Florin Manolescu, unele mai mult citate decât citite, altele, dimpotrivă, mai mult preluate decât citate. În sinteza Emiliei Comișel, folclorul infantil, ca parte integrantă a culturii spirituale naționale, este analizat ca un gen aparte, cu un conținut și cu moduri de realizare artistică proprii, iar investigarea condiției literaturii SF, întreprinsă de către Florin Manolescu, reprezintă un reper obligatoriu în istoria genului, propunând, între multe aspecte remarcabile, restituirea unui inedit pionier al literaturii noastre de anticipație: I.C. Vissarion, creatorul așa-numitului „basm” SF românesc. De aici, propuneri de restituire (Breaz, 2011) a unor întinse texte de analiză și sinteză dedicate folclorului copiilor (Emilia Comișel), literarității literaturii pentru copii (Adela Rogojinaru, 1999) sau fenomenului literaturii SF (Florin Manolescu, 1981). Analizele dedicate domeniilor teoretice și aspectelor metodologice abordate pot fi tratate fie mai extins, fie mai restrâns, din diferite alte considerente, între care dimensiunea variabilă a modulelor, ponderea curriculară a problematicii în discuție, gradul de accesibilitate sau de interes, intenții de revenire asupra unor subiecte discutate sau de tratare ulterioară a acestora. Rațiuni de această natură orientează, în fond, conținutul oricărei selecții analitice care corespunde delimitării unei anumite sfere de interes sau de necesitate diagnosticate ca atare la un moment dat, urmând ca, pentru investigarea altor domenii teoretice și metodologice, să se revină ulterior printr-o nouă selecție sau revizuire a materialelor. Pe de altă parte, trebuie subliniat și faptul că specificul analizei din mai multe perspective a unor dimensiuni conceptuale mai importante face ca, în cadrul discuțiilor repetate asupra problematicii respective, unele reluări să fie, în cele din urmă, inevitabile. Să le considerăm cazuri de redundanță necesară.

Așa-numitele „lecturi curriculare” conduc înspre concluzia că atât literatura didactică sau școlară, instituită canonic ca literatură „adresată” publicului vizat și propunătoare a unor modele normative vizând condiționarea didactică, cât și literatura „aleasă” de către cititori ca literatură de plăcere, suplimentară sau opțională, propunătoare a unor modele interculturale, propun, pe căi alternative sau complementare, spații de consacrare a literaturii pentru copii și tineret în egală măsură legitime, ca modalități de succes în „învățarea” lecturii.

În forma postulatelor instituționale implicite sau explicite (obligații, interdicții), considerăm că mediul școlar transmite și întreține o iluzie enciclopedică: imaginea opresivă a unei culturi fără fisuri, de unde, în termenii lui Bayard (2008: 73-116), cele două constrângeri canonice majore ale lecturii școlare obligatorii: obligația de a citi în perimetre și teritorii prescrise (prin liste de lectură „adresate” publicului vizat) și obligația integralității (de a citi în întregime). Prima dintre aceste obligații contrazice constant plăcerea de a trăi efectiv lectura (adică de a explora cărți în perimetre, în teritorii necunoscute), iar cea de-a doua aproape interzice plăcerea fragmentarului, aceea de a frunzări, de a abandona, de a alege, de a sări de la o carte la alta, de a te reîntoarce (sau nu), de a visa la alte cărți, de a te abandona plăcerii lecturii ca loc al evanescenței. Nu este însă neapărată nevoie ca lectura necanonică (creativă, liberă, de pierdere și regăsire de sine) să contrazică la rândul ei lectura canonică (de acumulare, reproductivă, restitativă, tabuizată etc.), pentru că atunci și-ar nega temeiurile, nefăcând altceva decât să înlocuiască un canon (sau altul) cu mai multe altele posibile. Devreme ce este „aleasă” de către cititori ca literatură de plăcere, lectura necanonică are alte rațiuni. Ea nu operează prin mecanisme argumentative de rută centrală, ci acționează pe căile periferice (rute marginale, frecvent clandestine) ale persuasiunii. Ca lectură de plăcere (opțională, facultativă, neobligatorie), lectura necanonică e de natură să transforme mulțimea „locurilor” obiective sau fixe ale bibliotecii colective sau de referință, în submulțimile de „locuri” subiective ale bibliotecilor interioare pe care se construiește orice personalitate și care organizează apoi relația ei cu textele și cu ceilalți. În punctul de intersecție al bibliotecilor interioare ale subiecților se situează biblioteca virtuală, ca parte mobilă a bibliotecii colective a fiecărei culturi, spațiu al negocierii permanente de sine și cu ceilalți, menit să disimuleze inevitabilul ignoranțelor individuale și al fragmentarismului cunoașterii. Biblioteca virtuală e prin urmare sediul așa-numitelor „cărți-fantomă” ale tuturor aventurilor noastre ficționale: „Cărțile despre care vorbim nu sunt doar cărțile reale pe care o imaginară lectură integrală le-ar regăsi în materialitatea lor

obiectivă, ci și *cărți-fantomă* care se ivesc la încrucișarea dintre virtualitățile nerealizate ale fiecărei cărți și inconștientul nostru și ale căror prelungiri ne hrănesc visele și conversațiile mai sigur încă decât obiectele reale din care în mod teoretic provin.” (Bayard, 2008: 206-207).

Pentru Monica Spiridon (1984: 24-28), studiul literaturii în cadrul generic al limbajului s-a dovedit în practica cercetării una dintre căile metodologice cele mai profitabile, beneficiind, în această direcție, de o tradiție semnificativă: pe de o parte, teoriile receptării, iar pe de altă parte, ansamblul factorilor care garantează canonic instituționalizarea unui mesaj ca literar, între care mediul școlar, critica literară sau activitatea academică. În deplin acord cu acest punct de vedere (Breaz, 2011: 94-119), remarcam faptul că literatura pentru copii poate fi înțeleasă, într-adevăr, ca unul dintre modurile de funcționare în sens performativ a literaturii propriu-zise („*literaturaca literatură*”), ca activitate producătoare, ca formă de codificare a unor experiențe perceptive și receptive care se reclamă de la toate „efectele de text” specifice comportamentelor literare prescrise istoric, într-o ordine educațională, socio-culturală sau ideologică dată. Urmărind, în acest sens, contribuția Adelei Rogojinaru la definirea fenomenului literaturii pentru copii ca mod generativ primar de funcționare a literaturii în general, în sens performativ, considerăm la rândul nostru că această perspectivă poate fi exploatată în direcția unei pledoarii pentru o angajare timpurie a competențelor lectorale funcționale. Pornind, așadar, de la conceptul de „lectură emergentă”, literatura pentru copii (și tineret) este definibilă ca o literatură „pe cale proprie”, o literatură a „începutului de drum” lectoral, care antrenează deopotrivă cunoașterea rațională și dezvoltarea emoțională a copiilor de vârstă școlară mică: „literatura pentru copii și tineret reprezintă ceea ce un lector desemnează drept cărțile *«începutului de drum»*, cărțile pe care se bazează cultura sa generală, nu atât în cunoștințe, cât mai ales în valori și comportamente fundamentale. Contrar poziției didactice, care moralizează excesiv pentru a impune norme indiscutabile, literatura pentru copii pune în circulație valori și modalități de gândire prin intermediul ficțiunii, evaziunii, deseori absurdului. Încercări de definire a L-C [*literaturii pentru copii*, n.n.] din această perspectivă arată că o astfel de literatură tinde să actualizeze forme elementare de emoționalitate, răspunsuri nesofisticate pe care oamenii le adresează lumii mult înainte de a și-o putea explica.” (Rogojinaru, 1999: 20-21, s.n.).

În această accepțiune, definirea literaturii pentru copii și tineret conduce inevitabil înspre modelul didactic al „lecturii pentru înțelegere”, în termenii unui program cu resurse și perspective considerabile de dezvoltare într-o metodologie educațională complementară sau

alternativă. Literatura pentru copii și tineret este, prin urmare, mereu recuperabilă în domeniul literaturii în general, ca un caz special de arhitecturalitate, de relație generativă cu tipurile de discurs virtual din care derivă actualizările sale concrete. În câmpul acestor emergențe textuale, tipul de literaritate cel mai evident relevabil și în cazul literaturii pentru copii este acela care rezidă în tentativele constante de insolitare a fenomenalului (profanul, istoria, condiția umană etc.), de transcendere a experiențelor individuale, prin raportarea alegorică a aspectelor particulare la exemplaritatea evenimentelor existențiale fundamentale, general umane (Spiridon, 1984: 24-36). O creație literară aflată așadar la intersecția, la granița sau în avangarda oricăror tipuri particulare de literaritate se regăsește și în avanposturile literarității în sine, ceea ce face ca, în formele sale superioare, literatura pentru copii să poată fi considerată, la rândul ei, nu numai literatură „propriu-zisă” sau „adevărată”, ci chiar literatură pe cale proprie, deschizătoare de drumuri pentru literatură în general. Literatura pentru copii mai poate fi considerată o literatură „pe cale proprie”, nu numai pentru că aceasta presupune sau provoacă neconținut relectura, generând exercițiul reflecției creatoare și elanul rescrierii, ci și pentru că ilustrează idealul scriiturii absolute, ca aspirație către totalitate: „În cele mai simple cuvinte, aceasta înseamnă: dispunerea limbajului într-o formă unică și irepetabilă, în stare să genereze imagini, idei și semnificații, totul într-o combinație, la rândul ei, irepetabilă (...). Un obiect («un discurs»...), așadar, care, prin originalitate, unicitate, ca și prin puterea sa de simbolizare și semnificare, reușește să vorbească și să folosească generațiilor succesive, având o valoare de întrebuintare și un termen de valabilitate teoretic nelimitat” (Cordoș, 2004: 54).

În realizările sale de maximă puritate și concizie, literatura „*ad usum delphini*” transgresează atât convenții formale ale discursivității literare, cât și anumite convenții textual-tematice sau funcționale ale acesteia. Astfel, privilegiind mai ales invenția, dispoziția și acțiunea, nu elocința, potrivit tradiției retorice consacrate de teoria formei ornate, literatura pentru copii se redefineste ca loc al emergenței tuturor formelor ficționale în care acțiunea prevalează asupra pasiunii, momentul asupra amintirii, excepția asupra cotidianului, schimbarea asupra permanenței, inițiativă asupra obișnuitului, etica asupra psihologicului și bogăția invenției asupra fidelității descrierii. Instituirea noului existențialism al literaturii pentru copii propune valorizări inedite ale unor importante domenii ficționale (viziunea animistă asupra existenței, dimensiunile arhetipale), iar prototipul acestei viziuni este „*puer aeternus*”, ca erou-sinteză, în perpetua aventură a descoperirii, construirii și exprimării de sine (Savater, 1982: 4-5). Conștiința

limitelor proprii, resimțite de către erou ca obstacole ale gândirii, duc constant, în efortul de a le depăși prin ele însele, la o altă conștiință, cu semn schimbat, o conștiință a plenitudinii echivalentă cu descoperirea vocației autoformării. Reprezentările lumii la copil sunt extrem de subiective, intense și expresive, cu puternice articulații animiste. Copilul are un imaginar și o mitologie a lui. El metaforizează, transfigurează realitatea, cu alte cuvinte, gândește poetic fără s-o știe. Procesul se petrece de obicei în condițiile jocului. Gratuit sau nu, acesta facilitează cunoașterea, deschide porți spre descoperirea adevărurilor. Facultatea de a înțelege altfel decât intuitiv fenomenele îi lipsește: suverană, în plină expansiune, este doar fantezia. Nimeni nu trăiește, poate, mai intens decât copilul starea psihologică specifică cunoașterii poetice a lumii. Parcurgând, prin lectură, cărțile dedicate vârstei lui, cititorul-copil își îmbogățește cunoștințele despre natura umană și despre societate, se compară pe sine cu eroii ale căror fapte îi rețin atenția, trăiește empatic stările sufletești ale acestora, se descoperă în ei, se îmbogățește sub raport moral, are iluzia ieșirii din cotidian, chiar dacă, de fapt, intră într-un univers familiar. Protagonștii literaturii pentru copii sunt, conchide Savater (1982: 5), reprezentanți ai arhetipului „*puer aeternus*”, tineri eroi care, conservând atât disponibilitatea curioasă și ludică a copilului, cât și vocația formatoare și institutivă a adultului, sunt în stare, în mereu reluatele lor tentative de recuperare a totalității ființei, să reinventeze noi forme de organizare a lumii și să combată eficient tot ceea ce amenință la un moment dat echilibrul, ordinea sau armonia formelor sale de existență.

2. Literatură pentru copii și tineret – câteva repere textual-tematice actuale

Motto: „*Neagu Djuvara a scris o Istorie a României pe înțelesul copiilor. Cartea mea se intitulează Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc. Dacă ne gândim bine, e cam același lucru. Cei care citesc sunt, în zilele noastre, îndeosebi copiii. (...) Ea se adresează, pur și simplu, celor care citesc. Ei sunt cei care salvează cartea.*” (Nicolae Manolescu, 2014).

Din cele trei căi consacrate de proveniență a literaturii pentru copii și tineret, credem că, pentru reconstrucția disciplinei, ar trebui privilegiate îndeosebi selecții textual-tematice de pe rutele literaturii ca *mod de producere-receptare* (ca ansamblu de „produse și producții” literare circulate pe piața literară și instituțională), respectiv ca *mod generativ primar de funcționare literară*. În aceste condiții, nici literaritatea literaturii pentru copii nu mai este doar o categorie

descriptiv-normativă, ci mai cu seamă una relațional-comparativă, de model (dinamic) construit prin activitatea producătoare a aceleiași instanțe care în general actualizează textul prin actul lecturii, instanță „prin definiție liberă de orice sens anterior practicii sale” (Ricardou, 1980: 147). Dinamica „efectelor de text” specifice acestei activități producătoare de sens dezvoltă competența literară într-un plan ideatic în care echivalează conceptual înțelegerea sensurilor textuale cu tot atâtea ieșiri dintr-un al doilea „analfabetism” al actului de lectură, cel textual: „Sensul descifrat se definește întotdeauna, irevocabil, ca un efect al textului. În definitiv, *a descifra* înseamnă a depăși două analfabetisme: primul, vizibil (nu știi să citești), percepe un text, dar nu sensul; al doilea, ascuns (crezi că știi să citești), percepe un sens, dar nu textul. Descifrare înseamnă perceperea sensului și a textului (...), capacitatea de a fi sensibil la orice procedee de producere” (Ricardou, 1980: 147). Ca atare, literatura pentru copii autentică și viabilă poate fi definită ca un „mod generativ primar”, respectiv ca un „mod producător, capabil de generare a genurilor și speciilor «istorice», secundare”, ca efect al experienței lectorale și al tradiției literare: „Dacă revenim la ipoteza unei L-C [*literaturi pentru copii*, n.n.] ca mod generativ primar, atunci putem spune că o cultură națională își dovedește capacitatea generativă tocmai prin producerea literaturii pentru copii. Lipsa ei vădește sterilitate și formalism, poate degenerare și mimetism extrem. Dintr-un punct de vedere, suntem azi în situația relansării unui alt mod, a unei alte posturi estetice, a unei refundamentări a literelor naționale prin lecturile publicurilor acestui sfârșit de veac românesc. Nu credem neapărat în producția industrială de carte (...). Credem însă că dispariția sau apariția sporadică și nerelevantă a cărții românești pentru copii reprezintă un simptom al absenței dialogului între literatură și publicurile ei. Cartea pentru copii obligă scriitorul la două exerciții minimale: cel de a gândi un răspuns imediat al audienței (...) și cel de a putea proiecta *literatură esențializată, «albă», concentrată în stil și prolixă în fantezie*. Ambele ipostaze relevă maturitatea unei culturi scrise.” (s.n.) (Rogojinaru, 1999: 210-211).

Literatura pentru copii și tineret, atât cea școlară propriu-zisă (canonizată, „adresată” cititorului vizat) sau suplimentară (recomandată, facultativă), cât și cea opțională sau facultativă („aleasă” de către cititorul real), trebuie eliberată de orientările teleologice excesiv dirijate, adică de presiuni și constrângeri nonliterare și, în general, de tabuizări de orice fel, fie acestea puritanismul, utilitarismul, conformismul social, didacticismul sau condiționările educative. În acest sens, nu putem decât să sperăm că propunerile textual-tematice de mai jos (în ordine alfabetică) vor fi în măsură să contribuie la susținerea interesului față de literatura pentru copii și

tineret care se manifestă în diferitele medii ale producerii, receptării și consacrării sale actuale. Ele se înscriu în practica școlară a „lecturii vii”, ca lectură de identificare, ca experiență cvasi-empatică a „înțelegerii participante”, pentru care „înțelegerea este o întreprindere nu numai reproductivă, ci și productivă” (Bourdieu 2007: 392). Trimiterile literare făcute în cele ce urmează ilustrează extensia actuală a sferei literaturii pentru copii și tineret, cuvântul-cheie fiind „*amalgam*”, cu întreaga sa încărcătură lexico-semantică privitoare la amestecul de elemente diferite, conducând la o nouă omogenitate, de sinteză postmodernă. După cum remarcam anterior (Breaz, 2015: 1-10; 2015a: 228), de amalgamul literar (post)modern țin (1) *amestecul* domeniilor de referință, realități naturale sau ficționale; (2) *transgresarea, depășirea* limitelor dintre domeniile ficționale și non-ficționale; (3) *interferența* genurilor și a speciilor literare accesibile copiilor (*întrepătrunderea, contaminarea* caracteristicilor categoriale); (4) *contaminarea, amestecul, noile aliaje sau alianțe* ale formelor și funcțiilor literare; (5) *suprapunerea, întrepătrunderea și relocarea* atribuțiilor specifice diferitelor instanțe literare sau nonliterare, din categoria agenților producerii sau ai receptării textului literar. Grație virtuților sale proteice, *amalgamarea textual-tematică, stilistică și estetică* asigură, prin hibridizare, rezistența în timp, metamorfozarea și resurecția continuă a formelor literare. Prin urmare, trimiterile și exemplificările vizează deopotrivă (I) „*amalgamul*” *textual-tematic* (ca sinteză de teme și motive literare), (II) „*amalgamul*” *stilistic* (ca sinteză de registre stilistice) și (III) „*amalgamul*” *estetic* (ca sinteză de ideologii literar-artistice, ca sinteză de genuri și specii literare).

Menționăm de asemenea că trimiterile următoare (într-o selecție inevitabil subiectivă) se înscriu în seria valorilor perene ale literaturii române moderne și contemporane, unele dintre aceste opere literare aparținând unor scriitori nominalizați sau premiați, în ultimii 25 de ani, de către Uniunea Scriitorilor din România, la categoria *Literatură pentru copii și tineret*:

Florența Albu: *Copilărinde*. **George Bălăiță:** *Călătoria, Conversând despre Ionescu, Întâmplări din Noaptea Soarelui de Lapte*. **Florin Bican:** *Și v-am spus povestea așa, Reciclopedia de povești cu rimă și fără tâlc*. **Ana Blandiana:** *Cartea albă a lui Arpagic, Poezii cu și fără Arpagici pentru copii și bunici, Întoarcerea lui Arpagic, Întâmplări cu Arpagic, Poeme fără Arpagic pentru cititorul cel mai mic*. **T.O. Bobe:** *Cum mi-am petrecut vacanța de vară, Darul lui Moș Crăciun*. **Leo Butnaru:** *Căruțul cu îngeri, Cu ce seamănă norii, Papucei cu felinare, La desfrunzirea brădușilor, Arlechinul și delfinul, Ceasornicul din măr, O umbrelă cu dantelă, Punguța cu patru bani*. **Constanța Buzea:** *Cărticică de doi ani, Cărticică de trei ani, Cărticică de patru ani, Cărticică de cinci ani, Cărticică de șase ani*. **Corneliu Buzinschi:**

*Secvențe dintr-o margine de lume, Numiți-mă Varahil, Ochiul alb al visului, Aventuri cu Varahil, Păcală și Tândală, Hoții de vise, Nuanța albastră a morții, Nuanța albastră a căderii.***Doina Cetea:** *Binoclul motanului Potifar, Misterul din lacul năfurerilor, Poiana năfurerilor, Taximetrul roșu.***Iordan Chimet:** *Câte-o găză, câte-o floare, câte-un fluture mai mare, Închide ochii și vei vedea Orașul, Cele 12 luni ale visului. O antologie a inocenței.***Ioan Mihai Cochinescu:** *Micul venețian.* **Nicolae Cochinescu:** *Cavalerul albastru și alte povestiri, Oglinda fermecată și alte povestiri.***Lena Constante:** *Păpușile harnice, Păpușile harnice în grădină, Țândărică în Țara Basmelor, Zâmbete în floare, O poveste cu un tată, o mamă și trei fete.***Ov.S. Crohmălniceanu:** *Istorii insolite, Alte istorii insolite.***Constantin Cubleşan:** *Iepurilă Varză Dulce, Orașul de cretă colorată, La foc de tabără, Alfabetul glumei, Băieți cuminiți.***Marta Cozmin,** *Cocoșul de apă și alte povești, Porțile vântului, Degetarul de ceață, Croitorul de povești, Sora păpădiilor, Umbra poveștilor, Carte de povești, Întâmplări cu îngeri.***Sultana Craia:** *Cartea cu pozne.***Petre Crăciun:** *Cruciada pisicilor, Basme, Basme pentru familia mea, Floarea Înțelepciunii și Iarba Puterii, Cu Andersen în Regatul Poveștilor, Robert cel Cuminte, Cu Moș Crăciun în Țara Copiilor Neîncrezători.***Mioara Cremene:** *Bună dimineața, Lume!, Mărirea și decăderea planetei Globus, Băiețelul din Țara Ghețurilor. Piese de teatru pentru copii, Teatru de păpuși.***Ioana Diaconescu:** *Povești mai mari pentru copii mai mici, Poveste cu un vampir și două pisici, Roni cel viteaz și prințesa cu ghetete.***Ion M. Dumitru:** *Sir și Elixir, Paștele cailor, Povestea minunatelor călătorii, Farfurii zburătoare, Meteoritul care a uitat să cadă.* **Mariana Filimon:** *La broscotecă, într-o seară de vară.***Vasile Igna:** *Pisoi mai mari, pisici mai mici și un castel cu 5 pitici. Poveștile ariciului Păpădie și alte poezii pentru arici ori pentru copii mai mari și mai mici.* **Silvia Kerim,** *Poveștile Bunicii Albe, Povestiri despre prietenii mei, O poveste cu nouă povești, Poarta de sticlă, Semnul din iarbă, Moșul din oglindă, Zânele nu bat la ușă.* **Vasile Mănuceanu:** *Motanul vrăjitor, Izvorul pajurei.***Mircea Micu:** *Memoria pergamentelor, Țară de dor, Dracul verde, Parodii de la A la Z, Cetiți-le ziua.***Ștefan Mitroi:** *Povești din Țara Arborado, Povești aproape întâmplare, Povestea copilului care a salvat poveștile, Jocuri de nenoroc.***Vlad Mușatescu:** *Aventuri aproximative, De-a v-ați ascunselea, De-a puia-gaia, De-a baba oarba, De-a băza, Extravagantul Conan Doi, Unchiul Andi „detectivul” și nepoții săi, Unchiul Andi „detectivul” și nepoții săi ostrogoții, 4 ostrogoți, unu’ mare și trei mici, Cei trei veseli năpârstoci.***Iulian Neacșu:** *Iarna când e soare, Amintirile lui Harap Alb. Confabule.***Ioana Nicolaie:** *Aventurile lui Arik, Arik și mercenarii.***Valentin Nicolau:** *Basmania. Răspântia gândurilor.* **Gheorghe Onea:** *Cheile uriașilor, Pădure-Împărat, Castelul greierașilor, Poveste de iarnă, Păstorul.* **Mircea Oprea:** *Călătoriile din balansoar, Călătorie în Capricia. Cu adevărat ultima aventură a lui Gulliver.***Anastasia Popa:** *Zănuța Dora-Li și vrăjitoarea Ciomfi.***Adina Popescu:** *Doar un zbor în jurul lumii, Miriapodul hoinar și alte povești, Mari povești românești pe înțelesul celor mici, O istorie secretă a Țării Vampirilor, Povestiri de*

pe Calea Moșilor. **Sânziana Popescu:** *Teatru pentru prichindei: mari, mici și mititei, Călătoria lui Vlad în Celălalt Tărâm, Aventura gemenilor dincolo de Poiana Vie, Drumul Anei prin Valea Plângerii, Istorioare cu cosițe: Povești din tărâmul lui Andilandi.* **Liviu Radu:** *O după-amiază cu bere și zâne.* **Iuliu Rațiu:** *Anotimpul clipei, Rivalii lui Harry Potter, Urmașii lui Harry Potter, O zebra trecea pe zebra, Eroii din Galaxia Gutenberg, Alo, la telefon ... Soarele!* **Adina Rosetti:** *Domnișoara Poimăine și joaca de-a Timpul.* **Monica Săvulescu-Voudouris:** *Un alt glob, vă rog!* **Ion D. Sârbu:** *De ce plânge mama, Dansul ursului, Șoarecele B. și alte povestiri.* **Anamaria Smigelschi:** *seria Luna-Betiluna și Dora-Minodora.* **Doina Stoichiță:** *Călătorie în lumea cuvintelor, Diamantul lui Habacuc: povești.* **Francesca Stoenescu:** *Pricoliciul și alte povestiri.* **Passionaria Stoicescu:** *Calendarul fermecat, Povestioare cu ploaie și soare, Cartea înaripată.* **Arcadie Suceveanu:** *În cămașă de cireasă, Lumea ca o poveste, A fugit melcul de-acasă, Ora cinci fără doi fulgi, Dincolo de ce văd ochii, Carte pentru bobocei / ABC și 1, 2, 3, Mărul îndrăgostit de Vierme, Rața și Arhimede (când suntem) copii, ȘTIUca la școală, Dacă vrei să fii Columb, Greierul care scri-cri-cri-e.* **Pavel Șuşară:** *Opt povești adevărate cu ființe minunate colorate viu și tandru de Icodin Alexandru.* **Grete Tartler:** *Întâmplări în dicționar, Zebra și algebra, Râsul ocrotit de lege, Gulii verzi în țara pisicilor.* **Valentina Teclici:** *De la noi din grădiniță, Mama mea e cea mai bună, Fetița cu nume de cântec, Jocurile verii, Caseta cu video-povești. Daruri de MoșCrăciun, Gioconda nimănu.* **Aurel Turcuș:** *Intrarea în poveste, Împotrivirea lui Făt-Frumos, Tărâmul nălucirii.* **George Țârnea:** *Un abecedar bizar... (de purtat în buzunar), De ținut minte. Cartea necuprinsului, Drumul Domnului de Rouă, Scrisori de fiecare zi, Baladă pentru vinul tânăr.* **Stelian Țurlea:** *Planeta portocalie, Pasărea nopții. Povești cu Daniel, Cavalerul spațial. Aventuri cu Daniel, Virusul mileniului, Daniel și Dracula, Magicianul în Pădurea Uitării, Călătorie fantastică în vreme de eclipsă, Relatare despre Harap Alb, Greuceanu. Roman (cu un) polițist.* **Tudor Vasiliu:** *Cartea numai ochi și urechi, Carte de zumzăit, Pluș Plumb, Vitejii cetății Bade-Bade, Pământ via Univers, Alandalu – țară experimentală pentru adulții fără capitală, Frolo, poezii pisicești și nu numai.* **Nicolae Velea:** *Cutia cu greieri, Dumitraș și cele două zile, Călător printre înțelepciuni.* **Horia Zilieru:** *Cartea de copilărie.*

Bibliografie

1. Bayard, Pierre (2008). *Cum vorbim despre cărțile pe care nu le-am citit.* Iași: Editura Polirom.
2. Bourdieu, Pierre (2007). *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar.* București: Editura Art.

3. Breaz, Mircea (2011). *Literatura pentru copii. Repere teoretice și metodologice*. Cluj-Napoca: ASCR.
4. Breaz, Mircea (2015). *Noi deschideri textual-tematice în domeniul literaturii pentru copii*. În: *Lucrările Simpozionului PREUNIVERSITARIA*, ediția a XXVII-a, Cluj-Napoca, 21 martie 2015, Editura CCD Cluj.
5. Breaz, Mircea (2015a). Valori educative în literatura pentru copii. Cărți ale formării din genul “*Kinderbildungsroman*”. În: *Studii și cercetări din domeniul științelor socio-umane*, vol. 28, 2015, pp. 219-239, Institutul de Istorie „George Barițiu” al Academiei Române, Cluj-Napoca: Limes & Argonaut.
6. Cordoș, Sanda (2004). *Ce rost are să mai citim literatură?* București: Editura Compania.
7. Manolescu, Nicolae (2008). *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Editura Paralela 45.
8. Manolescu, Nicolae (2014). *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc*. Pitești: Paralela 45.
9. Popa Marian (1977). *Dicționar de literatură română contemporană*. București: Editura Albatros.
10. Popa, Marian (2009). *Istoria literaturii române de azi pe mâine*. București: Editura Semne.
11. Ricardou, Jean (1980). Literatura: o critică. În: *Pentru o teorie textului* (pp. 127-155). București: Univers.
12. Rogojinaru, Adela (1999). *O introducere în literatura pentru copii*. București: Editura Oscarprint.
13. Savater, Fernando (1982). Le paysage des contes, În: *Le Courrier de l’Unesco*, 35^e année, N°6, juin 1982, Paris: Unesco, pp. 4-6.
14. Simion, Eugen (1993). *Întoarcerea autorului*. București: Editura Minerva.
15. Simionescu, Mircea Horia (1999). Mircea Horia Simionescu: „Am întotdeauna în minte, când scriu, un cititor care mă veghează”, interviu de Raluca Popescu, în *Universul școlii*, nr. 2, noiembrie 1999.
16. Spiridon, Monica (1984). *Despre aparența și realitatea literaturii*. București: Editura Univers.

NORMAN MANEA'S FORMS OF EXILE

Marius Nica

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

Abstract: Norman Manea's autobiographical writings translate fictionally different attitudes and gesture of the individual caught between countries, between languages and between identities. A never-ending struggle to gain one or another is what the character seems to be bound to. Thus, the exile can be (motivated or not) a form of being into this world and eventually becomes a form of one's discourse of self-identity. The paper presents the many aspects of exile Norman Manea's characters face and the manner in which these construct a specific typology.

Key Words: exile, communism, identity, history, language.

Exile, generally assumed after an analysis of all the sacrifices deriving from it, implies consequences which cannot be foreseen and which are augmented by time. To rule oneself out of one's own identity, to find oneself in a new country, to express oneself in a language that does not belong to one, all these are factors which lead to a feeling of estrangement from oneself and from others. These are the reasons why Norman Manea postponed his departure. His refusal of leaving Romania is justified by his inability of renouncing the privilege of *inhabiting* the Romanian language. The writer believes that literary identity is determined by the language an author expresses himself in:

For a writer, especially an expatriate, his language is his placenta. More than any «foreigner» in his own country, the language represents for a writer not only a slow and fanciful acquisition, but also recognition, a spiritual home. Through language he feels rooted in, but free; therefore, it is the only way to be connected with any possible interlocutor from anywhere in the world. Language is the true citizenship, the sense of belonging – the writer's home and country. To be exiled from this last and

essential refuge is the most brutal means to scatter the being, the very «burning of everything» (Holokaustos) which reaches the core of creativity itself.¹

Norman Manea belonged to the last Romanian emigrants. When he turned 50, undecided until the end, he resolved on leaving West. The reason was that he could no longer tolerate the incompatibility between himself and the Communist society. Not even the illusion of writing could hold him back: “I was finally leaving! I was refusing to become only a character where I was hoping to become a writer; I was accepting the idea of dying in another place than the place I had been born. In exile what was I to become, other than a character, a Ulysses with no country and no language? I had no more alternatives; the deferrals had reached their limit.” Exile meant losing his identity: “I may have felt it more painful than others, because for me, it meant suddenly losing the identity I had slowly and carefully built, like some sort of armour against the outside world.”²

Similarly to his character, Ben, from the novel *The Days and the Game (Zilele si jocul)*, Norman Manea is searching for himself; he is looking inwardly. The writer is trying to find himself again, to find his place, because, after all, he was dealing with an identity crisis. He was a “polymorphous self”, having to wander between various geographical borders (Transnistria, Romania, Israel, Germany, America), various cultures and ideologies (Nazism, Communism, Capitalism), his identity is fragile; it is “patched” together.

The author decides to write a book – *The Hooligan’s Return* – through which he wishes to understand “his label”. Throughout the novel, the writer goes back to his already experienced past because he cannot find the solution to his identity issue in the present time: “*The Hooligan’s Return* is an unusually dramatic autobiographic book: a drama which belongs to the Jewish and

¹ Pentru scriitor, un exilat prin excelență, limba este placenta sa. Mai mult decât orice «străin» în propria țară, limba este pentru un scriitor nu doar o lentă și exaltantă cucerire, ci legitimarea, domiciliul spiritual. Prin limbă, se simte înrădăcinat și liber, doar astfel înfrățit cu virtualii săi interlocutori de oriunde. Limba reprezintă adevărata cetățenie, sensul apartenenței – casa și patria scriitorului. A fi exilat și din acest ultim și esențial refugiu înseamnă cu mai brutală descentrare a ființei, acea «ardere de tot» (Holokaustos) care atinge miezul însuși al creativității. (all translations in this article are made by the author M.N.), Norman Manea, *Laptele negru*, Hasefer, București, 2010, p. 420.

² Plecam așadar până la urmă! refuzam să devin doar personaj în locul unde speram să devin scriitor, acceptam să mor în alt loc decât cel unde mă născusem. În exil, ce altceva aveam să devin, de fapt, decât un personaj, Ulise, fără țară și limbă? Nu mai beneficiam însă de alternativă, amânările își epuizaseră limita. [...] L-am simțit poate mai dureros decât alții, pentru că a însemnat pentru mine, brusc, pierderea identității pe care mi-am construit-o lent și cu migdală, ca un fel de carcasă împotriva exteriorului. Norman Manea, *Casa melcului*, Hasefer, București, 1999, p. 57.

Romanian identity alike, a biological and familiar drama, a drama of the heretic's estrangement, who found himself all alone as a consequence of defying his once close friends and his blasphemous attitude."³

In his effort of finding himself, the author is making a confession, thus the narrative draws from the writer's autobiography, while in the same time he is presenting himself as a character in his own story. This piece of writing begins as a purely fictional novel with the description of a character seen from the outside by the narrator. The former is a man on his way out of his home, in the American city of New York. This man, the central character, is followed on his yet unknown route by the narrator who, all knowingly, provides a transcript of his thoughts: "The observer is already slowly examining, though, the sky, the desolate surroundings. [...] Will he become again, this morning, the one he used to be nine years ago? Amazed, the way he was then, by the novelty of life after death?" The unidentified man enters a restaurant where he meets a friend, and "he" becomes "I", because the man is none other than Norman Manea himself: "It wasn't the first time I was discussing the subject with my American friend. As the time for my departure to Bucharest was approaching, Philip insisted to state the nature of my hesitation and anxiety. It couldn't be done, they were ambiguous..." It is easily noticeable how the narrative voice goes from third person singular to first person singular, maintaining the fluctuations of subjective reminiscence.

The subjective time is more powerful than the objective one; it is a time of painful memory. In the first part of the novel Norman Manea, the adult, goes back to the distant past. This journey, then, triggers the stream of involuntary memory which brings to the surface the pain, the suffering and the revulsion. The fact that he remembers everything gives him the chance to probe the past, to examine the dark period he had to face. His confession commences with events previous to his birth (*The beginning before it all began*), followed by a depiction of his childhood years which prepared him for deportation. Further along, the readers are shown images from Transnistria, details from his career as a construction engineer, the beginnings of his literary career, entering the secret police spotlight and defecting to Europe and then America:

³ Întorcerea huliganului este o carte autobiografică de un dramatism puțin obișnuit: o dramă a identității evreiești și românești deopotrivă, o dramă biologică și familiară, o dramă a înstrăinării ereticului rămas singur în urma sfidării foștilor apropiați și a atitudinilor blasfematoare. Paul Cernat, *Dificila întoarcere a scriitorului*, in „Observatorul cultural”, nr. 51, 2006, p. 7.

It was raining, but it wasn't a flood of biblical proportions. Noah's part was only one of refuge in the comedy of the present. In the elegant pavilion of the elegant mansion in the elegant surroundings of New York, the interlocutors didn't seem to notice the gentle light rain. When, where, who could ever say something, the castaway suddenly realized he was talking about Transnistria, Initiation, the war and about Maria, the young peasant woman who had decided to join the Jews on death roll. Then, about the flood after the flood, the Byzantium Communism and its many ambiguities. He could not be stopped, he continued with ample pauses, satirical victory over the past.⁴

In the second part of the book, the twelve-day journey to the Romania of 1997 is depicted. The entire experience is revealed with the help of a calendar-like diary fragmented into days as allowed by the game memory plays: "Norman Manea's first return begins in proto-memory, which is impossible to be stirred by means of stream of consciousness."⁵ After nine years spent in America, the writer hadn't freed himself completely of Romania, therefore the return seemed impossible. Even if he does not feel he is ready for this journey, everything is happening very fast, as the president of Bard College, the conductor Leon Botstein, is coming to Bucharest for a concert and it is his desire that the writer be his guide: "It was not the most favourable time, so I considered myself some sort of tourist of posterity, who comes after his death to visit the places he once inhabited."

On the way to the restaurant where he was to meet his friend, a phantom figure resembling his mother crosses his path. The memory of his late mother was a recurring image in his mind as she had made him promise, before leaving Romania, he would attend her funeral. The writer was unable to make such promise, the closest thing he could utter being "wherever I am, I shall be here". Two years after the author's departure, his mother passes away, but he cannot come to the funeral. "«I want you to promise me you will be there for my funeral. You cannot leave me here alone. Promise you will be there, it is important for me.» I promised

⁴*Ploua, dar nu era potopul biblic. Noah deținea doar un rol de refugiu în comedia prezentului. În elegantul pavilion din elegantul conac din împrejurimile elegante ale New Yorkului, interlocutorii nu păreau să observe ploaia subțire și înceată. Când, cum, cine ar mai putea spune, naufragiatul se trezise vorbind despre Transnistria, Inițiere, război și despre Maria, tânăra țărăncă decisă să se alăture evreilor trimiși la moarte. Apoi, despre potopul de după potop, comunismul bizantin și ambiguitățile sale. Apoi despre exil și ambiguitățile sale. Nu se mai putea opri, continuase cu pauze mari, victorie cabotină asupra trecutului.* Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, Polirom, Iași, 2008, p. 28.

⁵*Prima întoarcere a lui Norman Manea debutează în proto-memorie, imposibilă de stârnit pe calea modernă a fluxului conștiinței.* Claudiu Turcuș, *Estetica lui Norman Manea*, Cartea Românească, București, 2012, p. 160.

nothing as I was scared of the burden promises are. Now I am free, nobody promises me and I have no one to promise to. «It makes no difference where I am at that time. Where ever I am, I shall be here», this is how I was trying to soothe her, instead of saying good-bye.” This is the reason he finally accepts to come back to Romania – in order to go to the Jewish cemetery where his mother laid.

He who returns to his country is nothing but a visitor who sees once more places that used to be familiar, places that can only bring about a feeling of permanent estrangement. Even if his American friends encourage him by saying there was nothing to be afraid of, for now he was a successful man, on arrival the writer feels like a stranger, an intruder: “I’m sorry, but you are, dear you, a respectable resident writer... distinguished with awards and a teaching position... In the East-European circus, the clown who returns from America is victorious, he is a star.” On his first evening in Bucharest, celebrating the ritual feast of the Passover Seder together with Leon, the writer remembers the flight from the Egypt of socialist Jormania, thus realizing the “the past seizes the present and returns me to the one I no longer am”. The coming home implies confronting a past marked by abusive categorization: “traitor”, “American agent”, “the midget from Jerusalem”. He is begging to be ignored (although he is invited by Bedros Horasangian to participate in a television show, he amiably refuses the invitation).

He casts himself a merciless glance, with all his confusion, inconsistency and fear. Although ten years had passed since he left Romania, he was still unable to free himself of his past. His confession begins from the time before his birth, followed by the first years of his life which had secretly prepared the first attempt at the protagonist’s removal.

In April of 1945 the nine year old boy freshly returned from the Transnistrian concentration camp discovered food, clothes, school, furniture, books, games, joy. I had made forgotten the horrors of the past, it irritated me: “the ghetto disease”. Cured, or so I thought I was, I decided to share with all my citizens the splendour of the present, which our Communist Country was now serving, canonical and equal, to each of us. The illusion of writing took me, then, under its wing. In the early ’80s its rag full of holes could no longer cover the filth of the circus. The new horror did not replace the old one, but it had taken it in: the old and the new were working together. When I made my discovery public, I suddenly found myself in the arena. The megaphones were shouting repeatedly: stranger, stranger, estranged, anti, impure and anti. I

had proved myself, once again, unworthy of the Country not even my ancestors had been worthy of.

Meditation is meant to bring self-understanding, the settling of space and time into a stable mould. Throughout the novel a gradual introspection occurs, from the outside to the inside, from simulation to confession, the writer finds himself. The places he visits have the purpose of offering, in retrospect, solutions and of shedding light on the feeling of loneliness. Even though all the events that took place in Romania – reuniting with old friends, conversing with Bedros Hosangian, Liviu Petrescu or Ion Vartic, visiting the Jewish community, participating in the reunion of the Cluj Writers' Association, visiting his native Suceava and his mother's grave – generated profound emotions, "I am among affectionate and loyal friends", all these emotions are only temporary. Everything that happened is nothing but short-lived pleasures, because the Romanian society, as well as the writer had suffered irreversible changes. Norman Manea notices that neither Bucharest, nor his friends belong to him anymore; this is why the idea of his return was rendered absurd. The most important aspect that he noted was the fact that nothing was connecting him to Romania, not even his mother's tomb: "The God that spawned Augustus the Fool had been a woman. I could not stand his adoration, neither could I stand his anxieties which I have nothing to replace them with. He went down deep and he came up in the trees and in the ephemeral flowers and in the impenetrable sky. He no longer lived anywhere, not even in the cold stone I am fervently touching."⁶

Nothing remains for the intruder except the futile meditation on his own solitude: "My friends who had stayed in Bucharest were no longer the same, neither was the city, neither was the wanderer I had become." His return is but an occasion for more broken hopes; the journey is considered a failure: "My departure had not set me free, my return had not returned me. I awkwardly inhabit my biography." This journey does not bring the long sought for reconciliation with himself and with the world.

All "these trivialities" could have easily been discovered by Augustus the Fool even "without the parody of return". Norman Manea realizes he is nothing but a stranger not only to Romania, but to America as well. He will not find his place in the world no matter what he does:

⁶*Dumnezeu care l-a născut pe August Prostul fusese femeie. Nu i-am suportat adorația, nici neliniștile nu i le-am suportat și nu am cu ce să le înlocuiesc. A coborât în adânc și s-a ridicat în arborii și florile efemere și în cerul opac. Nu mai era nicăieri, nici măcar în piatra rece pe care o ating, în neștire.* Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, Polirom, Iași, 2008, p. 133.

“Loneliness is soon claiming its rights, the claw traps us again, we recommence the crisis, the fight, the struggle, we start praying again hoping to find an instant of light. Only an instant, one happy moment, nothing more.”⁷ The novelist reaches the conclusion that home is everywhere because for him, no place is truly home. This is why he writes “as if his right place on earth has not been discovered, as if it is anywhere, but each time, somewhere else.”

Although, this time, his departure is permanent, it is not complete, in that the writer withdraws in the Romanian language. Actively writing in Romanian is paralleled with conveying meaning in his native language. The impossibility of living in Romania is atoned through “transcending another dimension, the linguistic one.” In the end, he comes to ask himself why it is necessary to “have a label of any kind”. For the first time he is aware of the illusion of belonging – “if exile begins as soon as we are born, it means that a home cannot be the same as a territory.” After his return from Romania, in 1999, he applies for the American citizenship he postponed for so long: “Even after arriving in America I excessively delayed obtaining my residency [...] I had been though, absurdly enough, paying rent for the small apartment in Bucharest, during the four years I wandered.”⁸

Losing one’s territory has as a consequence the creation of “the language of birds” whose central metaphor is “the snail’s house”: “All I could do was to take my language with me, as if it was my home. The snail’s house. [...] At last I had found my real home. The language not only promises re-birth, but legitimacy as well, real citizenship and real belonging.” Romania is home for himself and it is personified as a snail. The metaphor of the snail is not randomly chosen because the snails are among the very few species which possess the memory of growth. Every time the snail gains a new spiral it chisels it in the shell, as Norman Manea preserves all his Romanian memories (this is also the reason why he cannot forget and find a cure for estrangement, because he carries the memories with him, instead of setting himself free of them).

Thus, the Romanian language acquires outmost importance. It becomes the only real home, the only space where the self feels completely free to be itself. The phrase “the snail’s

⁷ *Singurătatea își reclamă, curând, drepturile, cleștele ne prinde iarăși, reluăm crizele, lupta, zbaterea, rugăciunea în speranța unei clipe de fulger, de instantanee lumină. Instantanee, atât, o clipă fericită.* Norman Manea, *Casa melcului*, Hasefer, București, 1999, p. 109.

⁸ *Dacă exilul începe de îndată ce ne naștem, înseamnă că o casă nu poate fi echivalată cu un anumit teritoriu. [...] Chiar și după ce am ajuns în America am amânat excesiv de mult să obțin rezidența [...] Continuasem, de altfel, să plătesc, absurd, chiria micului apartament din București, în cei patru ani de peregrinare.* Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, Polirom, Iași, 2008, p. 184.

house” stands as more proof to the sensation of alienation, it being a metaphor of emotional imprisonment. The shell is a closed space which excludes any connection with the outside world, it creates the image of self-enclosure, a life which tries to protect itself against any invasion from the outside world. The only form of expression is writing, his creation. He finds healing in writing, but in Romanian.

For Norman Manea, the Romanian language integrates the need of something different, a need he felt from an early stage. In Transnistria, the language survives, but only in pieces; it is broken and “it lives insecurely inside the wound”. The short fiction *Ora exactă* symbolizes the return to normality after being released from the concentration camp. At home, the child discovers phrases that depict things he has not seen before. Retrieving the lost words is almost a phantasmagorical process.

The child has to face the visual and auditory clash between strange names and unknown concepts. He resorts to associations through the magical intervention of imagination; he personifies the recently encountered objects. During a visit to a girl in his class, whose father was a merchant, the boy discovers a strange world in their house. Having to face the unknown he experiences a mix of feelings: fascination and fear, amazement and confusion. Therefore, when he was given to eat a type of pastries he had never seen before – *minciunele* – “the boy was startled and opened his eyes wide and imagined he saw small brown lizards with long green tongues which spat the venom. [...] Hundreds of them were swiftly jumping through the thick high grass, too late for you to defend yourself from their thin cold whistle.”

The marzipan seemed to resemble an animal “which was leaping along the grassland, and whose thick tail was touching the ground every now and again like a third leg.” He had never heard of the velvety skin *truffles* with their wet muzzle or their big teary eyes; he had never seen *raisins*, which were surely flies, disgusting and lazy in the sun; the sound of the *hazelnuts* chirping through the branches was unfamiliar to him as well.” *The radio* was also a trap with “its microscopic musicians, as small as a needle point, with their even smaller instruments, like a pencil tip [...] an invisible orchestra, gathered in a corner of the box, where the mice had shrunk, electrified, doing the waltz”, “and the alarm clock was setting itself in a contract with the radio, showing the right time.”

The child finds comfort in words: “I was alone in the Universe, listening to a voice which was mine, but in the same time it wasn’t. My companion was a book of Romanian fairy tales

written by a master of the language, Ion Creangă. I had been given the book as a present only a few days before, when I had reached the dignified age of nine years old. Then and there, the miracle of words, the magic of literature, began for me.” Words heal or defer the fear of dying, of being alone. By taking it with him in his exile, the Romanian language represents a refuge; it is the language of deep meaning, even when it is charged by “the language of the fortress”. There is a strong opposition between the two languages, Romanian and English; the first stands for the inner substance while the latter for the social identity. The Romanian language is “a home for the self”, the English is impersonal, a global symbol of the new world:

Between the Romanian language in which I can hear my thoughts or I speak with Cella in our Manhattan apartment and the English language of the television, the newspapers, the bank statements, my American friends’ language, the language of the college I teach at, my doctor’s language, is not only a relationship between intimacy and the social scene, between individuality and the uniform of the boarding school that houses you, between inner substance and social identity [...] It is the tension between two radically different environments. [...] English is the language rented for social negotiations by a Robinson Crusoe who is forced to adjust linguistically to the tribe which accommodates him. Separated from its natural environment, your old language remains only yours, whose magic you served during your life before the death by exile and the birth through exile.⁹

However, as time went by, the English language sneaks in and it disturbs the ballance; the relationship between the two languages becomes a tense, yet fertile one: ”Loss and renewal, routine retrieval and unexpected rebirth, all of these occur when contact with the exterior language is made. The newcomer’s rented language is growing richer, while the old one is also paradoxically regenerating, more than once, through confrontation and loans from the new world. The coexistence of the two languages results in creating for the expatriate a partially hybrid linguistic endowment.” This is how the surviving and adjusting idiom comes to life. Reinventing the language means having to reinvent the self. In the end, what emerges is a self-

⁹Între limba română în care îmi aud gândurile sau vorbesc cu Cella, în apartamentul nostru din Manhattan și limba engleză a televizorului, ziarelor, formularelor de bancă, limba prietenilor americani, a colegiului la care predau, a medicului care mă consultă nu este doar relația dintre intimitate și scena socială între individualitate și uniformă internatului în care ești găzduit, între entitate interioară, versus identitate socială [...] Este tensiunea dintre două medii radical diferite. [...] Engleza este limba închiriată pentru negocierile sociale de un Robinson Crusoe silit să se adapteze lingvistic tribului care îl găzduiește. Separată de mediul ei firesc, de existență, limba veche rămâne acum doar a ta, magia căreia i-ai slujit în viața dinaintea morții prin exil și ale nașterii prin exil. Norman Manea, *Laptele negru*, Hasefer, București, 2010, p. 436.

aware cultural hybrid, which is also aware of its own intricacy. Norman Manea had to shape himself up in order to fit the American public's expectations. A good example is the novel *The Black Envelope*, which was re-edited in America because it seemed encrypted to the American public who did not possess the linguistic code. Often asked what language he writes in, he answers that it was the language of the birds he was using: "I said it a long time ago, when I was asked what language I was writing in, that I was writing in the language of the birds."¹⁰

Vizuina [The Lair] (2009), although it is not an autobiographical novel, is a synopsis of the most important aspects of Norman Manea's exile. It is set in the America of the '90s with flashbacks in the Romania before '89. The reader finds the character Augustin Gora to be quite similar to the writer himself. The features that can be found in both of them are self-doubt, identity confusion, taking refuge in books, the torment of remembering, failure to fit in. After arriving in America with a Fulbright scholarship, Augustin Gora immediately proves his abilities and qualities. When the scholarship is completed, The Voice of America hires him and he is soon promoted to head of the department. Although highly qualified, he fails to make himself heard, ability any good leader should possess. Therefore, in the end he has to resign:

He was hired at The Voice of America. His intellectual reputation set him apart from the other contributors, so he was soon in charge of the department that was dealing with his far-away Country. Everyone who worked with him during that time still remembers his good manners and his competence; he lacked any bossy personality traits, he was an open friend. The shared harmony was shattered, though, with the arrival of an arrogant and scheming dissident. [...] Gora's efforts of defusing the conflicts failed, as the newcomer's malice and inconstancy could not be fought with the art of moderation.¹¹

Soon after that, he goes to work in a large university. Apart from this job, as a hobby, he writes the Obituaries column for an exile newspaper (he doesn't write only about deceased people, but also about deceased ideas, books or ideological and religious movements).

¹⁰ *Am spus mai demult, atunci când eram întrebat în ce limbă scriu, că scriu în limba păsărilor.* Rodica Binder, *Identitate și entitate – Interviu cu Norman Manea*, in „Familia”, nr. 7-8, 2004.

¹¹ *A fost angajat la Vocea Americii. Prestigiul intelectual îl privilegia în comparație cu ceilalți colaboratori, se trezi șeful secției care se ocupa cu îndepărtata Patrie. Cei care au lucrat cu el în acea perioadă vorbesc despre curtoazia și competența sa. Absența oricărui tic de șef, camaraderia luminoasă. Armonia colectivă fu, însă, spulberată odată cu sosirea unui disident arogant și intrigant. [...] Eforturile lui Gora de a tempera conflictele au eșuat, ranchiuna și volatilitatea noului venit nu puteau fi tratate prin pedagogia moderației.* Norman Manea, *Vizuina*, Polirom, Iași, 2009, p. 79.

Even though, in the beginning, America seemed a promised land, a land of democracy, of freedom, of all possibilities, in the end he realizes that the people are, here as well, burdened by an overwhelming loneliness. The reason why he came here was to find his wife, Ludmila Serafim, who had left him; she had gone to America with Peter Gaspar, a cousin of hers: “At first, he loved everything. The long practised inhibitions in the Bysantium Socialism were effortlessly disappearing in the thin air. He was rapidly freeing himself of the person he was forced to be in the sealed-in and corrupted society of the mandatory happiness. What fascinated him were the contrasts and the endlessness of America, the joy and the innocence, the simplicity and the disinterested compassion. He was waiting, confidently, for the news that his wife had finally decided to come along.”

Gora is searching his memories in the attempt of understanding his present, “old and new questions were still comforting and poisoning the professor.” He draws a parallel between his personal biography and the collective history; he is making a lucid analysis of his life and the circus of the new world: “Posterity is here all around: booths with words and other merchandise, global consumerism, the inebriated citizen of all the advertisements and the free market’s spectacle.” Gora is trying to forget his past out of the need of creating a new identity.

Abandoned by his wife, disappointed by the academia, the professor starts writing, on the event of the 9/11 attacks, the planet’s obituary, which contains fixed times and dates, from 8:45 until 15:59:

The professor sits himself down again in front of the blazing screen and pulls out the white file. On the cover, in big blood letters: THE PLANET’S OBITUARY. 8:45 in the morning: the Boston air traffic control intercepts a voice in the cockpit of Flight 11. [...] Gora was conscientiously writing down, for posterity, The Cronology of the End. [...] 15:59: Air Force One is heading for Offutt, Nebraska where the Air National Guard base is. The White House announces that the First Lady and the two First Daughters are, thank God, in secure shelters. Professor Gora seems, suddenly, overwhelmed by the presidential news. He breaks, again, the contact with the planet. He feels tired. He is sound asleep; bewildered, he is tossing and turning, he cannot separate himself from the events.¹²

¹²*Profesorul se așează din nou în fața ecranului în flăcări, trage dosarul alb. Pe copertă, mari litere de sânge: NECROLOGUL PLANETEI. Ora 8:45, dimineața: Controlorii de zbor din Boston 45 interceptează o voce în cabina Fligh 11. [...] Gora nota, conștiincios, pentru posteritate, Cronologia Sfârșitului. [...] Ora 15:59: Aeronava Air Force One se îndreaptă spre Offutt, Nebraska, unde se află comandamentul strategic al aviației militare. Casa Albă anunță că Prima Doamnă a Americi și cele două Prime Fiice ale Americii se află, slavă Domnului, în adăposturi securizate. Profesorul Gora pare, brusc, copleșit de știrea prezidențială. Întrerupe, din nou, contactul cu planeta. Se*

The obituary remains the only form of activity, which is gradually replaced with the reality of the books because of all the suffering triggered by the connection with the real world. Gora continues to be a man of books, a man estranged who finds healing in literature. He escapes his own exile only to find refuge between the pages of books: "I keep my books on shelves and my words inside me". All these replace reality and induce the inability to fit in real life. Literature is the only way to free himself from the web of estrangement.

Both Augustin Gora and Norman Manea are fighting for their life. When he finds out he is gravely ill and he needs to undergo an angioplasty (Oxygen is pumped through the obstructed artery, then the artery is cleaned and a stent is inserted), he accepts without hesitation. When Lu asks him if he agrees to be put off life support, he firmly refuses "not because I'm hoping for a miracle that will allow me to live due to some drug which appeared over night or to an implausible natural recovery of my body, but because illness, even in its most extreme form, the unconscious form, is still life." Gora will continue his life with the help of a foreign body, the metal stents which were inserted in his arteries will allow him to live. The surgery is a metaphor for Norman Manea's life in exile. The operation prolongs his life, but his life is now a mixture of bodies, similarly to the way the writer is forging a new identity (a fusion between the Jewish origin, Romanian nationality and American residency).

Norman Manea is, to this day, writing in Romanian, and he has stated that he will never stop doing so because it is his only opportunity of expressing himself creatively. The loner found his cure in the Romanian language (which he uses to create and dream in). This language remains the sole space where the self feels entirely free and which restores his balance and stability.

Bibliografie:

1. Binder, Rodica, *Identitate și entitate – Interviu cu Norman Manea*, in „Familia”, nr. 7-8, 2004.
2. Cernat, Paul, *Dificila întoarcere a scriitorului*, in „Observatorul cultural”, nr. 51, 2006.

simte obosit. Doarme adânc, năucit, se răsuțește pe cearceaf, nu se poate desprinde. Norman Manea, *Vizuina*, Polirom, Iași, 2009, p. 79.

3. Manea, Norman, *Anii de ucenicie ai lui August Prostul*, Polirom, Iași, 2010.
4. Manea, Norman, *Casa melcului*, Hasefer, București, 1999.
5. Manea, Norman, *Cuvinte din exil*, Polirom, Iași, 2011.
6. Manea, Norman, *Întoarcerea huliganului*, Polirom, Iași, 2008.
7. Manea, Norman, *Variantă la un autoportret*, Polirom, Iași, 2008.
8. Manea, Norman, *Vizuina*, Polirom, Iași, 2009.
9. Turcuș, Claudiu, *Estetica lui Norman Manea*, Cartea Românească, București, 2012.

FROM SEDUCTION TO RIDICULOUS – ON PROTOCRONISM

Nicoleta Sălcudeanu

PhD, Researcher, "Gh. Șincai" Institute of the Romanian Academy, Tîrgu Mureș

Abstract: A concept launched by the literary historian Edgar Papu, being part of the autochthonous, Protochronism represents a set of indigenist aesthetic ideas and ideologies, focusing on cultural forerunning events. The protochronist idea is launched by Edgar Papu, in 1974, in the „Secolul XX” magazine, through an article entitled Protocronismul românesc, and then it is augmented and nuanced in his book, Din clasicii noștri. Contribuții la ideea unui protocronism românesc (1977). The concept in otherwise brilliantly demonstrated by Edgar Papu, claiming that protochronism takes its substance from the tension between "creative forces" as "vectors of expectations" and "receivers forces" as vectors of "synchronization through imitation." If at first the idea is supported by genuine intellectuals, unfortunately later it is confiscated by propagandists of the Communist regime that in its last stance was of a nationalist coloration. So protochronism will expand its initial purposes falling into ridicule, turning from a cultural construct into an ideological caricature, used for propaganda reasons by the Ceausescu regime, which was in continuous search for national legitimacy.

Key words: Protochronism, Ceausescu, Communism, propaganda

Protocronismul reprezintă un concept lansat de comparatistul și istoricul literar Edgar Papu, ce se înscrie în zona de idei și ideologii estetice autohtoniste, indigeniste, cu accent pe precursoratul cultural. Pe linie istorică, se trage din ideea specificului național promovată încă din epoca pașoptistă și se înrudește cu întreaga constelație tradiționalistă interbelică ce cuprinde poporanismul, sămănătorismul, gândirismul sau extrema dreaptă culturală interbelică. Instaurarea regimului comunist de tip sovietic va zădărnici, timp de mulți ani, orice referire la

ideea națională, lucru ce va deveni posibil doar în urma dezghețului ideologic, după cum remarcă Mircea Martin în substanțialul său studiu, *Cultura română între comunism și naționalism*. Acesta indică reluarea, din partea autorităților, a discursului de tip național, o dată cu emanciparea statului român de sub tutela sovietică directă. Revenirea discursului național în intervalul aprilie 1964 – iulie 1971 e înregistrat de critic ca „o detensionare, ca o slăbire a teribilei «vigilențe» revoluționare, ca o liberalizare și chiar ca un început de eliberare”, iar revenirea ideii naționale „a reprezentat o deschidere nesperată (...) a orizontului intelectual, cultural, social”. Un prim semnal pe linie protocronistă – după cum și-l arogă autorul său, consemnat ca atare în substanțialul său „dosar” dedicat fenomenului de către Alexandra Tomiță – îl reprezintă articolul lui Dan Zamfirescu, *Tradiția ca «durată» a istoriei și culturii naționale*, apărut, în noiembrie 1967, în „Contemporanul”. La reeditarea articolului, din 2003, autorul său pretinde că „a dat semnalul reintroducerii noțiunii și ideii de «tradiție», tratate cu adversitate implacabilă dub dictatura «realismului socialist»”. Un alt semnal identificat de Alexandra Tomiță ca „foarte aproape, cronologic, de anul de naștere al protocronismului”, a fost articolul din „România literară” (1973), *Pe când ora literaturii române?*, publicat de Paul Anghel, în care se „prefigurează câteva accente pe care le vom regăsi în retorica protocronistă”. Ideea protocronistă în sine este lansată de Edgar Papu prin articolul *Protocronismul românesc* din revista „Secolul XX” (1974), reluat și nuanțat prin studii de caz nu întotdeauna convingătoare, în volumul *Din clasicii noștri. Contribuții la ideea unui protocronism românesc* (1977). Conceptul, în demonstrația altfel strălucită a lui Edgar Papu, își edifică substanța pe tensiunea dintre „forțele creatoare” ca „vectori ai anticipărilor” și „forțele receptoare” ca vectori ai „sincronizării prin imitație”. Fără să se opună până la urmă sincronismului așa cum a fost postulat de E. Lovinescu, considerat în final ca fiind chiar în complementaritate cu acesta, protocronismul ca precursorat cultural ar reprezenta o mai justă raportare a culturii române față de culturile mari ale lumii. Resimțind sincronia ca vector insuficient pentru propulsia culturii române către cea universală, vorbind despre „blestematul complex de inferioritate”, Papu se referă la „conștiința retardată” ce ar plasa cultura română într-un raport ancilar cu celelalte culturi. Demonstrația sa este una seducătoare, Edgar Papu – discipol al lui Tudor Vianu – fiind unanim recunoscut pentru înalta sa erudiție și finețe intelectuală. Un foarte nuanțat și subtil portret îi face fiul maestrului său, Ion Vianu, în volumul memorialistic *Amor intellectualis*. Ideea anticipației și precursoratului în cultura română, înainte de a căpăta proporțiile grotești, caricaturale din faza lui ultimă, nu este

însă exclusiv monopolul protocroniştilor. Se ştie că critici din tabăra antiprotocronistă au practicat asemenea racursiuri. Pe lângă moda structuralismelor şi altor „isme”, exista în istoria literară şi o tendinţă speculativă, un joc intelectual eseistic estetizant, în care libertatea interpretării putea duce la lecturi retroactive care aşezau operele mai vechi într-o aură specială, nouă, din perspectiva timpului prezent. Din tabăra adversă, lecturi de asemenea speţă au practicat nu doar Eugen Negrici, postulând „expresivitatea involuntară” sau Nicolae Manolescu, prin metoda sa de lectură din *Istoria critică*.... În prima sa etapă, girat de anvergura intelectuală a părintelui său, ideea protocronistă va atrage de partea sa un număr semnificativ de intelectuali „interesaţi – după cum remarcă Alexandra Tomiţă – de noua perspectivă”, printre care Al. Duţu, Mihai Drăgan, I. Constantinescu, Adrian Marino, Nicolae Balotă, M. Ungheanu, Marin Mincu, Dan Zamfirescu, Ovid. S. Crohmălniceanu, care vor comenta sau chiar îmbrăţişa această viziune. Trebuie remarcat că toţi aceştia sunt oameni ai scrisului sau/şi universitari. De altfel, în paralel şi deloc în ostilitate cu teoria protocronistă, Constantin Noica se lansează în recuperarea superiorităţii autohtone faţă cu valorile occidentale, dezvoltând o retorică înrudită ideii protocrone promovată de Papu. Cei doi erudiţi împărtăşesc idei apropiate, o amiciţie împărtăşită şi un destin comun, ambii fiind victime ale puşcăriei comuniste. Aşa cum remarcă Alexandra Tomiţă, în etapa inaugurală, protocronismul manifestă „tendinţa de rafinare a discursului” prin speculaţii lingvistice şi metaforice, „prin «captarea» şi prelucrarea unor elemente de filosofia limbajului (posibil sub influenţă noiciană, model apropiat şi revendicat intens de autohtonişti”. Cercetătoarea remarcă anumite puncte de apropiere şi cu Mircea Eliade, fiindcă nici Papu, nici Noica, nici Eliade nu sunt insensibili la cântecul de sirenă naţionalist, subiectul prezentând „încă numeroase puncte de tensiune”, făcând parte din tabu-urile ce ţin de „rubrica «subiecte delicate»”, din cauză că „pentru marea majoritate a publicului mediu cultivat din România, cele două figuri emană consistenţa şi aerul de intangibilitate ale unor *brand-uri* culturale”. Ideea de exemplaritate a savantului Eliade este atent întreţinută, iar „Noica, deşi mai puţin cunoscut în exterior, se bucură la noi de o senină postumitate, graţie curentului de opinie creat şi menţinut mai ales de unii dintre foştii săi discipoli”. În privinţa acestora, A. Tomiţă subliniază faptul că „Deşi oponenţi ai naţionalismului şi autarhizării culturale a ţării, noicienii nu au fost totuşi antiprotocronişti propriu-zişi; disputa dintre ei şi partizanii autohtonismului viza mai ales pretenţiile acestora de a şi-l anexa pe Constantin Noica”. Fără să-şi propună să tranşeze „chestiunea anexării sau adeziunii lui Eliade şi a lui Noica la teza indigenistă”, Tomiţă nu poate

nega că „protocronismul avea și mari prieteni – iar nume precum Noica și Eliade, încă de pe atunci cristalizându-se în mituri culturale identitare, nu puteau să lipsească de pe lista amicităților onorante, invocate cu stăruință”. Apoi, „Din partea amândurora au existat (cel puțin) ambiguități de angajament și raportare la regimul comunist din România, care lasă încă destul spațiu pentru interpretări contradictorii”. Ilustrativ în acest sens, prin amplasarea pe care au căpătat-o ecourile lui, este serialul *Cultura română între comunism și naționalism*, publicat în revista „22” de Mircea Martin (2002-2003), care a stârnit o dezbatere aprinsă inițiată de discipolii noicieni, dar și punctele de vedere exprimate de Adrian Marino, într-un eseu din 1992, sau de Gheorghe Grigurcu în eseu publicat în „Convorbiri literare” și preluat în revista „22”, în 2003. În aceeași ordine de idei, interesantă este și demonstrația lui Gabriel Andreescu din cartea sa *Cărturari, opozanți și documente. Manipularea arhivei securității*. Cert este că protocronismul a stârnit nu doar în epocă, dar și după căderea comunismului, controverse aprinse privind aria sa de influență și capilaritatea sa. În orice caz, din momentul în care se îndepărtează tot mai mult de speculația filosofică și își părăsește aparența și substanța culturală, în „etapa matură” sau „faza doctrinară”, cum o denumesc Alexandra Tomiță, ideea protocronistă își va lărgi nepermis aria de aplicabilitate, căzând în ridicol, devenind, dintr-un construct cultural, un instrument ideologic caricatural, confiscat și folosit din rațiuni de propagandă de către regimul ceaușist, aflat în continuă căutare de legitimitate națională. Grupului inițial sau, mai degrabă, la ceea ce mai rămâne din el, se vor alătura o serie de indivizi din presa aservită regimului care vor trivializa și vor compromite orice valență culturală a ideii de protocronism. Nu se știe dacă sau în ce măsură Edgar Papu a fost conștient de deturnarea acestui demers cultural, legitim ca oricare altul, către unul propagandistic. Un eventual răspuns l-ar putea da portretul realizat de Ion Vianu, cel care extrage imaginea comparatistului din negura unor descifrări improvizate, nedocumentate, schematice sau pur și simplu răuvoitoare. În această „fază doctrinară”, ideologii fervenți și uneori furioși ai protocronismului vor fi Dan Zamfirescu, Artur Silvestri, Corneliu Vadim Tudor, Eugen Barbu, Dan Ciachir, Constantin Sorescu, Ilie Bădescu, Paul Anghel, Dumitru Bălăeț, Ion Coja, Mariana Brăescu, Fănuș Băileșteanu, Ioan Alexandru, Eugen Florescu, Ion Lăncrănjan, Ion Gheorghe, Nicolae Dragoș, Ilie Purcaru, Vasile Vetișanu, Pompiliu Marcea ș. a. Principalele publicații unde aceștia își exprimau opiniile și doctrina erau „Luceafărul”, „Săptămâna”, „Scânteia tineretului” și „Suplimentul literar și artistic al Scânteii tineretului”. De la aceste tribune vor lansa atacuri la adresa scriitorilor, oamenilor de cultură „europeniști”, afiliați

celorlalte reviste de cultură, în special arondați revistei „România literară” și sprijiniți, în bună parte de Gheorghe (Gogu) Rădulescu. Cele două tabere se vor așeza în poziție de beligeranță, iar ca „mediator” este chemat, în câteva rânduri, însuși șeful statului, Nicolae Ceaușescu. Precum se vede, concurența nu se limitează la diferențe de ordin cultural, estetic, ci vizează mai ales pozițiile de putere din interiorul breslei scriitoricești, căutând să acapareze pârghiile instituționale. Protocroniștii vor ataca cu furie mai ales conducerea Uniunii Scriitorilor, unde nu reușiseră să accedă și care era reprezentată de aripa europenistă, sincronistă a lumii literare. Aceasta era socotită, în tabăra protocronă, încarnarea cea mai evidentă a conștiinței retardată, animată de un păgubos reflex mimetic, fanariot și de oportunism cosmopolit. E de observat aici că ambele tabere se bucurau de sprijin din partea autorităților comuniste. Dacă despre tabăra protocronistă se presupunea că este protejată de cabinetul Elenei Ceaușescu, celebrul „cabinet 2”, tabăra antineaoșistă e patronată de figura importantă, prin funcțiile deținute (vicepreședinte al Consiliului de Stat și membru al Comitetului Executiv al Comitetului Central al P. C. R.), a lui Gogu Rădulescu. Scriitorii par a fi fost folosiți ca instrumente ale reglărilor de conturi din interiorul Partidului Comunist. De altfel, Rădulescu se va implica direct în acest război, prin publicarea unui articol incendiar, în „România literară”, nr. 42 din 16 octombrie 1986, intitulat *Profesorii mei de limba și literatura română*, în care, evitând cu diplomatie punerea în discuție a naționalismului promovat de către regimul ceaușist, critică virulent pozițiile indigeniste, vizând, pe de o parte aripa protocronistă externă, reprezentată de grupul de la Roma al lui Iosif Constantin Drăgan, coagulat în jurul publicației „Noi, tracii”, iar, pe de altă parte, pe neaoșistii de la „Luceafărul” și „Săptămâna. El opune imaginea luminoasă a iluștrilor săi profesori din liceu „năstrușnicelor teorii ale diletanților”, acuzând provincializarea culturii române prin constructul ridicol al protocroniștilor, nu altceva decât rod al „imaginației nesăbuite a unor ipoteze niciodată verificabile științifice”. G. R. consideră că „Această anexare precursoră” apare ca „scandalos frauduloasă, constituind o tratare în diviziune a unor mari personalități tutelare”. La rândul său, Edgar Papu va răspunde atacului din „România literară”, dar i se refuză tipărirea acestui răspuns, cum reiese dintr-o scrisoare a sa, din decembrie 1986, adresată Suzanei Gâdea, ministru al Culturii pe vremea aceea, scrisoare ce va fi făcută publică abia după 1989, în „Noua Revistă Română”, serie nouă, nr. 5 din august 1996. Papu acuză caracterul „fantezist” și „arbitrar” al criticilor aduse de Rădulescu și reclamă refuzul publicării dreptului său la replică. Acesta va apărea totuși, dar nu în țară, ci la editura Nagard, a lui Iosif Constantin Drăgan, sub

forma unui grupaj de răspunsuri la atacurile antiprotocroniste, purtând un titlu lung și bombastic: *Originea limbii și a Neamului Românesc. Răspunsul generației tinere la recrudescența vechii gărzi dogmatice din țară. O undă de șoc produsă în cultura noastră la 2500 de ani de la prima atestare documentară a traco-geto-dacilor. Câteva articole și scrisori din portofoliul redacțiilor „Luceafărul”, „România literară”, „Convorbiri literare” și „Săptămâna”*. Opiniile lui G. Rădulescu sunt combătute de pe pozițiile tracomaniei, invocate fiind spiritele tutelare ale lui B. P. Hasdeu și Vasile Pârvan. Dacă teoria neoașistă beneficia de sprijin din afară, prin I. C. Drăgan, partida europenistă își găsea sprijin extern în vocile autorizate ale postului de radio Europa Liberă, Monica Lovinescu și Virgil Ierunca. Există astfel o simetrie atât în ce privește sprijinul extern, cât și în privința unei anumite protecții din partea autorităților comuniste. Între Europa Liberă și revistele „Luceafărul” și „Săptămâna” au loc schimburi de replici extrem de dure, unele intervenții protocroniste depășind cu mult pragul trivialului. Aici trebuie menționat atacul lui Artur Silvestri, publicat în serial în „Luceafărul”, sub titlul *Pseudocultura pe unde scurte*, preț de 130 de numere, în intervalul decembrie 1982-noiembrie 1985, precum și campania din „Săptămâna”, din prima jumătate a anului 1982, folosindu-l ca pretext pe Ion Caraion. Ar mai fi de menționat abjectul atac din „Flacăra” al lui Ion Lăncrănjan, *Cățeaua*, îndreptat asupra Monicăi Lovinescu, dar și numeroase atacuri publicate de Eugen Barbu, C. V. Tudor, Ion Dodu Bălan, Dan Ciachir, Vasile Nicolescu, Dan Zamfirescu, Pompiliu Marcea ș. a. O particularitate demnă de semnalat, observată de Alexandra Tomiță, este aceea că atacurile protocroniștilor sunt împănate cu texte apărute în publicații din străinătate sau cu citate din emisiunile Europei Libere, fapt ce ridică o anumită suspiciune privind proveniența acestora din arhivele poliției secrete. Potrivit observațiilor Alexandrei Tomiță, preluând ipoteza lui Katherine Verdery, „Pe măsura adâncirii crizei economice, politice și sociale a României ceaușiste, în anii '80 sporește violența lingvistică din discursul autohtonist”, iar argumentele sale părăsesc definitiv terenul polemicii culturale, recurgând la „arme precum calomnia, culpa de natură politică, atacurile la persoană, răstălmăcirea unor afirmații ale adversarilor, acuzațiile de nepatriotism, de promovare a nonvalorii, de elitism, de diversionism, de întreținere a discordiei în lumea culturală, chiar de trădare și «terorism cultural»”. Dacă disputa tradiție – modern, în faza sa de degenerescență propagandistică, nu reprezintă altceva decât trivializarea oricărei forme de dialog cultural, nu este mai puțin adevărat că, în etapa sa de cristalizare teoretică, beneficia de o anume legitimitate culturală. Cert este că nu se poate trage o linie care să despartă negrul de alb. Protocronismul, dar

mai ales constructul cultural inițiat de Edgar Papu, trebuie judecate în toată complexitatea lor, iar în această ordine de idei observația lui Mircea Iorgulescu, din volumul *Critică și angajare*, privind o realitate generică, este de reținut: „«Tradiționaliștii» din cultura română – personalitățile, nu epigonii – sunt departe de a fi fost partizanii stagnării, ai încremenirii în forme de viață socială și spirituală dispărute ori pe cale de dispariție, după cum «modernizatorii» nu proclamă ruptura absolută cu ceea ce i-a precedat, în numele unui «nou» irealist, utopic, iluzoriu; deosebiri țin mai mult de soluțiile preconizate, dar și acestea au un numitor comun în existența nemulțumirii față de starea prezentă și în raportarea la o realitate pe care și unii și alții o consideră aptă de transformări. Este vorba, și acum de personalitățile proeminente ale celor două tendințe, nu de spiritele diletante, de mărunții însoțitori frazeologici, bombastici și găunoși, de Miticii oricărei dispute culturale, gata oricând fie să excomunicе, fie să pactizeze”.

Bibliografie

1. Anghel, Paul *Pe când ora literaturii române?*, „România literară”, 6 septembrie 1973.
2. Anghel, Paul, *Nouă arhivă sentimentală*, București, 1975
3. Constantinescu, I., *Moștenirea modernilor. Eseuri de literatură comparată*, Iași, 1975.
4. Deletant, Denis, *România sub regimul comunist*, ediția a doua revăzută, București, 2006.
5. Marcea, Pompiliu, *Național și universal*, București, 1975.
6. Marino, Adrian, *Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română*, Iași, 1996.
7. Marino, Adrian, *Prezențe românești și realități europene. Jurnal intelectual*, ediția a doua, Iași, 2004.
8. Papu, Edgar, *Protocronism românesc*, „Secolul 20”, 5-6, 1974.
9. Papu, Edgar, *Din clasicii noștri. Contribuții la ideea unui protocronism românesc*, București, 1977.
10. Papu, Edgar, *Interviuri*, ediție îngrijită de Ilie Rad și Grațian Cormoș, Cluj-Napoca, 2005.
11. *Protocronism și sincronism*, masă rotundă, partea a doua, cu P. Anghel, Ov. S. Crohmălniceanu, Pompiliu Marcea, Edgar Papu. M. Ungheanu, „Luceafărul”, I și II, 8 și 15 octombrie 1977.

12. *Protocronism și sincronism*, masă rotundă, P. Anghel, Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae Dragoș, Pompiliu Marcea, Solomon Marcus, Edgar Papu, M. Ungheanu, "Luceafărul", I și II, 4 și 11 noiembrie 1978.
13. Purcaru, Ilie, *România – convergențe la universal*, București, 1975.
14. Tomiță, Alexandra, *O istorie „glorioasă”. Dosarul protocronismului românesc*, București, 2007.
15. Vianu, Ion, *Amor intellectualis. Romanul unei educații*, Iași-București, 2010.
16. Zamfirescu, Dan, *Istorie și cultură*, București, 1975.
17. Zamfirescu, Dan, *Via Magna*, București, 1979.

WHAT IS UNDER THE HOOD OF 19TH-CENTURY POLITICAL ELOQUENCE FICTION, HISTORY, AND AUTOBIOGRAPHY AS PROPELLERS OF LIFELONG CAREERS

Roxana Patraș

PhD, Scientific Researcher III, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The paper sets forth an analysis of 19th-century lifelong political careers, giving special attention to Mihail Kogălniceanu's case. Since the inference that oratorical talents drive to long-term political success has become rather implicit for Romanian scholars and not only, it has been consented that Kogălniceanu's half-century political endurance is grounded more on his brilliant oratory (read also, in Cicero's vein, political activity), and lesser on his accessory activities in the fields of letters and history. However, resorting to the flat distinctions among literate, historian, orator/statesman, I wanted to find out if the hypothesis of a career-break around 1840's is solid enough. Taking a step further from trodden paths, my aim is to discover how much of Kogălniceanu's political reliability is due the argument of his own authority: both on the acquisition of what Aristotle names "rhetorical virtues" (dikaiosyne/ probitas and phronesis/ prudentia), and on the massive use of autobiography as a genuine propeller of political actions and attitudes. In order to measure the orator's taste for confession, I correlated the explicit rhetoric of self in prose bits such as Tainele inimei and Iluzii pierdute with his most famous speeches, from Deschidere a cursului de istorie națională de la Academia Mihăileană to Discursul de recepție la academie.

Keywords: Lifelong political career, Eloquence, Jacotet, Literature, Autobiography

O dispută între literați și istorici?

Literatura lui Mihail Kogălniceanu a atras atenția cercetătorilor mai ales în calitatea sa de instrument de propagandă sau de aplicație practică a unor vectori ideologici. Într-adevăr, ideea că autorul a investit demersul său literar cu un pregnant rol social a împăcat două tabere care, altfel,

ar fi trebuit să-și dispute această personalitate polimorfă, activând în domenii atât de diferite: istorie, literatură, publicistică, politică, etnologie ș.a.

Prima categorie, cea a literaților (i.e. a celor direct interesați de literatura lui Kogălniceanu), și-a întărit convingerea că experimentele acestui „post-luminist” sau „supra-luminist” nu merită truda hermeneutului întrucât ele apar într-un moment când primează „momentul tactic asupra celui strategic, eticul și politicul asupra esteticului” (Cornea 2008, 380, 376, 373). Ca atare, acestea au devenit piese de inventar, o stație obligatorie vizitată fără prea mare entuziasm. Într-adevăr, ne putem întreba odată cu Mihai Zamfir: Ce poate căuta, într-o istorie esențială a literaturii române, „acest autor care aproape nu a scris literatură?” (Zamfir 2011, 126).

A doua categorie, cea a istoricilor, nu a considerat experimentalismul, fragmentarismul sau factualitatea beletristicii drept vicii majore, deși se poate constata că, în genere, s-a preluat din mediile literare o sumă de prejudecăți privind „excesul de istorism” (Zub 2012, 734) sau caracterul de „ciornă” al literaturii în raport cu monumentul politic. Și totuși, în ciuda perspectivei specializate, aici s-a preferat mai curând o abordare integratoare, presupunând complementaritatea între „a scrie istorie” și „a face istoria” (Zub 2012, 262-265). Din monografia consacrată marelui său înaintaș, sintetizată apoi într-o conferință radio, reținem că Iorga ajunsese, în spiritul criticii lui Ibrăileanu și al ideologiei romantice, la „o teorie a personalității” (Patraș 2007), care îl avea în centru pe Mihail Kogălniceanu; astfel, se renunța la distincția, mai veche, între „scriitor”, „om politic” și „român” (Iorga 1920) și se propunea ipoteza unui „realism organic”, a unei personalități „de un perfect echilibru”, „expresie a societății întregi”, o forță stihială aflată într-o „continuă revărsare de viață” (Iorga în *Mihail Kogălniceanu...* 1935, pp. 7-11).

Între lucrările propriu-zis literare, sunt mai cunoscute publicului schițele de moravuri (*Filozofia vistului* 1838, *Adunări dănțuitoare* 1839, *Nou chip de a face curte* 1840, *Iluzii pierdute* 1841, *Fiziologia provincialului în Iași* 1844), un început de roman (*Tainele inimei* 1850) și nuvelele istorice (*Bătălia de la Războieni* 1840, *Un vis a lui Petru Rareș* 1844, *Trii zile din istoria Moldovei* 1844, *Ștefan cel mare arhitect* 1844, *Ștefan cel Mare în Țîrgul Baiei* 1845). Lista, oarecum închisă și grupată în jurul anului 1840, îl determină pe Iorga să presupună existența unui moment al renunțării la scris (în formele sale literare sau istoriografice), deci al convertirii energiei creatoare într-o altă formă de expresie: „Luptătorul cu armele scrisului pentru

îndeplinirea celui mai înalt și mai neapărat ideal era să cadă în clipa când înfățișarea lui războinică fusese cea mai frumoasă. Când se ridică de la pământ, el merse din nou spre aceeași țință, *dar pe alt drum, și drumul dintâi rămase, de acum înainte, părăsit pentru dânsul*[s.n.]” (Iorga 1920, 76). Ipoteza unei rupturi în cariera lui Kogălniceanu îl și îndeamnă pe unul dintre cei mai subtili critici ai noștri să afirme că „la 30 de ani, Kogălniceanu lăsase deja literatura în urmă” (Zamfir 2011, 127). Să fie într-adevăr așa? Dar oare a luat Kogălniceanu vreodată în serios ocupațiile sale literare? Și dacă s-a luat vreodată în serios ca scriitor, putem înțelege dinamica convertirii literaturii în oratorie altfel decât prin banala ipoteză a atracției puterii? Se declanșează apetitul pentru jocul politic numai după ce, conform propriilor mărturii, „iluziile amorului” și „iluziile literaturii” vor fi fost distruse definitiv și fără rest?

Romantism morbid și realism organic.

Cum vor confirma textele apărute din mantaua monografiei, Iorga nu sugerează în cele citate mai sus o ruptură propriu-zisă, ci o deplasare a accentului dinspre scris spre oralitate. În cele ce urmează vom avea ocazia să observăm că multe dintre digresiunile inserate în firul narativ au deja un vădit caracter oral, de discurs rostit la tribună și de meșteșug deprins cu dichis, după clasică *dispositio* a „ritoriceștii învățăturii”. Ceea ce ne-ar îndrepta spre ipoteza că oratorul Kogălniceanu preexistă însuși literatului Kogălniceanu: „*Când mânuiește condeiul și când vorbește, Kogălniceanu este orator* [s.n.]” (Demetrescu 1937, 314). În consecință, această literatură „scrisă doar în perspectiva imediată a publicării” (Zub 2012, 733) reprezintă, în raport cu oratoria, numai un bazin fertil de figuri și locuri comune spre care omul public se poate întoarce de fiecare dată când îl servesc în argumentație... iluziile literaturii.

Paradoxal, literații nu au fost atât de incluzivi precum istoricii, preferând să opereze cu o imagine „romantică” sau de-a dreptul „decadentă”. Titanismul, genialitatea, nostalgia și, pe alocuri, maladivitatea și ratarea fac chimia personalității scriitorului, pe care nimeni nu are răbdare să îl mai urmărească dincolo de hotarele anului 1859. Spre exemplu, în ultima sa carte consacrată călătoriilor și călătorilor în literatura română, Mircea Anghelescu susține că jurnalul de călătorie la Viena și mai ales detaliatele *Note despre Spania* se desprind din romantismului epocii, aura romantică cuprinzând, datorită similitudinii marcate la tot pasul, nu numai ținutul vizitat, ci și țara natală (Anghelescu 2015, 110-115). Dar astfel se pierde însă din vedere legătura intimă între romanticul memorial spaniol și romanul realist *Tainele inimei*, pusă în evidență în anii '40 de Nicolae Cartoian. Pe urmele unui Anghel Demetrescu, care vedea în Kogălniceanu

un „mixtum-compositum de tiran și democrat” (Demetriescu 1937, 311), și Mihai Zamfir sugerează ipoteza unui caracter bipolar, înclinat să se ipostatieze în ficțiune ca aristocrat de viță și să se prezinte în public ca reformator radical al vechilor rânduieli: „Literatul Kogălniceanu ne oferă în proza sa o cu totul altă imagine decât cea oferită de omul public ori de istoric. Admiratorul progresului și al modernizării lasă aici loc nostalgicului; literar vorbind, Kogălniceanu este mai degrabă «reaționar», prozatorul voind parcă să-l contrazică pe omul politic și să relativizeze adevărurile raționale” (Zamfir 2011, p. 128). Și mai scurt spus, ipoteza literară, a „romantismului” substanțial, ne provoacă să căutăm contrastele și să observăm discontinuitățile, în vreme ce ipoteza istorică, a „realismului organic”, ne îndeamnă la cuprinderea integrală care nu poate fi realizată fără o reconsiderare atentă a rolului artei oratorice în scriitura lui Kogălniceanu.

Nicolae Iorga este de fapt primul critic care operează cu o definiție mai largă a literaturii produse de Mihail Kogălniceanu, în sensul adăugării oratoriei – de factură academică sau politică – la textele așa-zis „literare”: beletristică, teatru, narațiuni de inspirație istorică, versuri, traduceri și prelucrări, memorialistică, critică și istorie literară. Mai mult chiar, în spiritul tradiției retorice clasice, consubstanțialitatea oratoriei și a competenței politice îi pare și lui Iorga de la sine înțeleasă (Cicero 1942, 135, 141, 148-159). Și tot el este pe punctul de a-și aroga ipostaza „istoricului imparțial”, atât de necesară în cazul acestei personalități rămase, spre deosebire de I.C. Brătianu, fără partid și fără legatari ideologici. Singur și singular în toate, Iorga înțelege perfect că posteritatea nu are cum să ajungă la miezul acestei personalități decât prin mijlocirea persoanei I singular.

Cum antrenezi voința prin memorizare: „Eu, Kogălniceanu!” și metoda Jacotot

Kogălniceanu pomeneste în *Iluzii pierdute*. Un întâi amor despre celebra metodă Jacotot. Aceasta se baza pe memorizarea romanului lui Fénelon, *Les aventures de Télémaque, fils d’Ulysse*, apoi pe imitarea anumitor pasaje care vor deveni, de altfel, și exemplificările predilecte ale figurilor retorice din manualele de la începutul secolului al XIX-lea. Format pentru a fi el însuși profesor de retorică, Jacotot ajunsese să-și experimenteze abilitățile didactice în științe precum chimia, matematica, pianul, desenul sau științele juridice. Un aventurier refuzând specializarea, așadar, sau mai curând un retor de modă veche mizând, precum Cicero și Quintilian, pe ideea că abordarea enciclopedică a tuturor ramurilor cunoașterii trebuie să aibă o pondere mai mare decât talentul natural (Quintilian 1974, I, 38, 111, 210-212). Însă revelarea

așa-zisei „metode” se petrece atunci când, ajuns la Louvain, este nevoit să predea limba franceză unor studenți flamanzi, fără a cunoaște el însuși flamanda. Dându-și seama că va trebui să se dispenseze pentru o vreme de apanajul explicațiilor, profesorul Jacotot găsește o ediție bilingvă, franco-flamandă, a romanului lui Fénelon și o recomandă studenților spre memorizare. Aceștia procedează întocmai, astfel încât, la sfârșitul cursului, profesorul constată că memorizarea nu fusese nici pe departe o acțiune mecanică, ci o activitate integrată presupunând – după modelul complex oferit de vechile *artes memoriae* – crearea unor similitudini pentru lucrurile nefamiliare, urmărirea unei ordini progresive, ancorarea afectivă în materia dată spre memorare și înțelegerea prin revenire și meditație frecventă (Yates 1966/1999, 71-76).

În fine, ajutându-se doar de text, flamanzii învățaseră franceza, ceea ce practic anula misiunea instructorului, adică a „explicatorului”. Or, acest „explicator” – consideră Rancière – este cel care „abolește distanța dintre învățăcel și materialul de învățat, distanța dintre învățare și înțelegere” și o absoarbe în rotunjimea sau completitudinea propriului său discurs. Întrucât se menține prejudecata că o expunere orală poate ajunge la un grad mai mare de cristalizare decât una scrisă, „o explicație orală este considerată mereu necesară pentru a explica o explicație scrisă” (Rancière 1991, 5). Între puterea discursului rostit și puterea magistrului se instalează o relație de sinonimie; excluderea „explicatorului” presupune o erodare a figurii autorității magistrului. Învățăcelul înțelege că, fără niciun maestru, poate învăța orice doar dacă este împins de propria sa voință și... constrâns de împrejurări. Însă, în aceeași logică a puterii împinsă *ad infinitum*, învățăcelul înțelege că, odată surpat temeiul autorității, poate deveni el însuși un magistru.

Ca atare, s-ar putea spune că metoda Jacotot este pentru elev „o metodă a Voinței” iar pentru profesor un pariu al „emancipării” elevului de mitul că numai profesorul poate furniza înțelegerea (Rancière 1991, 12, 18). Prin urmare, putem considera că Principatele Române din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea asistă la producerea unui interesant proces de succesiune: pe ruinele autorității magistrului (explicatorul) se edifică autoritatea tribunului (emancipatorul). De aici ar decurge și relația problematică pe care marii oratori – nu numai cei români! – o întrețin cu scrisul: în vreme ce unii refuză și-și redactează discursurile sau preferă să le dicteze unor secretari, alții se simt apăsați de ideea de-a le reciti și edita.

În fine, lipsit de explicații dar și, așa cum prescria metoda Jacotot, de versiunea bilingvă, franco-română a *Aventurilor...*, elevul de pension își poate îndrepta atenția spre colega sa de

suferință, Niceta: „Metoda Jacoto începuse atunci a fi la modă [aprox. 1831, *n.n.*]: ea fu introdusă și în pansionul nostru. Așa, îndată ce am intrat în clasă, Niceta și eu am primit de la profesor câte o carte franceză; era evanghelia acestei sisteme de învățatură [...]. Această carte trebuia s-o învățăm toată pe de rost, ca pe urmă, după metoda ei, să putem face și compuneri. Și așa cele dintâi ochiri de amor, din partea mea mai rușinoase, din partea Nicetei mai îndrăznețe, le-am schimbat când reptam în glas mare începutul cărții întâi.” (Kogălniceanu 1974, I, 58).

Ca atare, vocea matură a naratorului nu consideră că memorizarea odiseei lui Telemah ar fi fost plicticoasă sau împovărătoare. Și pentru că nu există mediator între textul lui Fénelon și mintea crudă a elevilor, învățăcelul poate substitui ceea ce lipsește din scenariul didactic – adică explicația și traducerea românească – cu textul propriilor reverii amoroase. Dar cum va ajunge să-și formuleze iubirea acest ucenic? Evident, nu se va apuca de tradus romanul în limba română – căci, după cum se știe din programul „Daciei literare”, traducerile nu fac o literatură –, ci se va hotărî să compună o creație originală, nu se poate ști dacă în care din cele două limbi: „Premiile primite la examen [premiul I la Limba franceză, *n.n.*] îmi dădură curajul să-mi arăt amorul persoanei iubite. Însuflăt de mândrie și *socotindu-mă orator de căpitanie* [s.n.], m-am apucat și, pe o coală întreagă, am scris Nicetei o declarație de amor în terminile cele mai înfocate. Toate comparațiile lumii, *toate cuvintele tehnice* de filosofie, *de retorică* [s.n.], de geografie, de istorie, pân și de astronomie, figura în acest vinograd epistolar” (Kogălniceanu 1974, I, 59). Să înțelegem de aici că metoda Jacotot dă rezultate nu numai în privința întăririi voinței ucenicului, ci și în conștientizarea precoce a talentului oratoric? Desigur. Adolescentul Kogălniceanu se imaginează vorbind iubitei ca și cum s-ar adresa unui public larg. Așadar, s-ar părea că „iluziile politice” premurg nu numai „iluziilor literare”, ci și „iluziilor amoroase”.

Împins de propria sa voință și constrâns de împrejurări, Kogălniceanu simte nevoia să-i furnizeze Nicetei o variantă localizată a amorului Telemah-Calypso, adică acea „traducere” care lipsea din scenariul didactic jacototian astfel încât să se realizeze emanciparea ucenicului. Tânărul de 15 ani nu este nicidecum un imitator, ci se simte deja un abil mânuitor al tropilor și figurilor (comparații, termeni tehnici), în conformitate cu toate rigorile manualelor de retorică. După cum vom observa și din exemplele furnizate mai jos, importanța acordată de Kogălniceanu *comparației* ca figură de explicație – *deci ca figură oratorică prin excelență!* – trebuie să aibă legătură cu definiția dată de Aristotel în *Retorica*: „Comparația este o metaforă, căci diferă puțin [...] [comparațiile] trebuie produse ca metaforele, căci sunt metafore. [...] toate câte vor fi

desemnate ca metafore, dacă sunt apreciate, tot ele vor fi și comparații, iar *comparațiile sunt niște metafore care solicită o explicație* [s.n.]” (Aristotel 2004, 311-313). Mai mult decât atât, naratorul acestui dintâi amor declară că investise cu virtuți poetice inclusiv jargonul retoricii. Ceea ce demonstrează că, încă din acest moment auroral, „teoria retorică”, „practica retoricii” și „compoziția” (după binecunoscuta clasificare din manualul lui Dimitrie Gusti) puteau coexista în una și aceeași voință, în voința omului de stat.

O simptomatologie a ipostazei oratorice

Excelenta stăpânire a clișeelelor vehiculate de manualele de retorică se poate observa mai ales în folosirea jargonului specializat („digresis”, „narratio”, „expozeu” ș.a.) sau în acumulările de tropi (cu precădere comparații): „[ulițele anonime, fără nume, ale Iașilor] te mântuie de o mulțime de uri moștenitoare ca discordia lui Atreu și a lui Tiest, ca a troienilor și elinilor sau, dacă vrei o comparație mai nouă, ca sfada guelfilor și a ghibelinilor” (Kogălniceanu 1974, I, 50); „O adunare fără femei este ca o grădină fără flori, ca un bărbat fără barbă, ca o zi fără soare, ca o gazetă fără abonați, ca un șes fără verdeață, ca un teatru fără public, ca versuri fără poezie, ca o viață fără iluzii, ca un judecător fără proțesuri, ca un tânăr fără amor, în sfârșit, ca toate comparațiile din lume” (Kogălniceanu 1974, I, 51); „Prin urmare, Copoul cum este acum în curând nu va mai fi, va trece și se va uita ca chedrul Libanului, ca floarea câmpului sau, dacă voți comparații, ca fostul club al vânătorilor sau ca Soțietatea istorică-naturală” (Kogălniceanu 1974, I, 92).

Travaliul de asimilare și aplicare a teoriei retorice aflate în circulație în prima jumătate a secolului al XIX-lea accentuează conștiința puterii lui *ars bene dicendi*. Elev al institutului deschis de Victor Cuénim la Miroslava, Kogălniceanu trebuie să fi avut acces la surse franceze precum Auguste Filon, Joseph-Victor Le Clerc, Eugène Géroze, Eugene Paignon, folosite și de Dimitrie Gusti în a sa *Retică pentru tinerimea studioasă* (Frânculescu în Gusti 1984, 16-17), la sursele clasice pe care le descoperă însuși Iorga în arhivele bisericilor din Iași (Sasu 1974, 410), precum și la demersurile similare ale unor profesori români, de la Ioan Piuariu Molnar (1798) sau Simion Marcovici (1834), și până la cele două manuale realizate de Gh. Săulescu și Th. Burada pentru uzul cursanților Academiei Mihăilene (1837-1838). La fel ca și metoda didactică aplicată în institutul lui Victor Cuénim, cadrul teoretic la care micii școlari se raportau când își făceau exercițiile de declamație trebuie să fi avut o oarecare influență asupra marelui orator de mai târziu. Într-adevăr, o corelație între dimensiunea normativă a manualelor de retorică și stilul

oratoriei lui Kogălniceanu ar putea revela în ce măsură ucenicul era înclinat spre teoriile atentei cumpăniri a discursului sau spre teoriile improvizației. Oricare ar fi fost preferința sa, tânărul studios a înțeles că succesul discursului se întemeiază pe virtuțile retorului (*probitas* și *prudentia*, conform lui Aristotel, *iustitia*, *fortitudo*, *temperantia* și *prudentia*, conform lui Cicero și Quintilian). Și dacă prudența ține mai curând de facultățile memoriei (Yates 1966/1999, 21), probitatea e un efect discursiv mai complex, care ține exclusiv de calitatea exemplară a personalității oratorului.

Citite în șir, bucățile *Iluzii pierdute...*, *Tainele inimei* și chiar *Adunări dănțuitoare* par să prefigureze proiectul unui Decameron moldav, rostit „într-o seară de iarnă sau de primăvară”, când „o mică societate de tineri și dame asemenea tinere” se adună în salonul elegant al unei amfitrioane „deloc tirane”, ce nu voia să „domneze conversația”. Dacă prima serie de personaje, provocată de *Iluziile pierdute* ale domnului V.A., ce tocmai apăruseră în „Albina românească”, începe să înșire „povestiri [...] de o naivitate și o grație ce nu se găsesc la cei mai vestiți scriitori ai noștri”, atunci și figurile adunate în cofetăria lui Felix Barla – avocatul Măcărescu, vărul lui Măcărescu, francezul naturalizat, colonelul Leșescu și boierul basarabean Stihescu – trebuie să fi fost proiectate tot ca niște prezumtivi naratori ai *tainelor inimei*. Apariția boierului muntean Tachi Mătiescu, încadrat de cele două frumuseți atât de contrastante (Elena și Laura), poate fi, așa cum crede Nicolae Cartoian, intriga unei povești de amor: după cum vorbește și gândește, provincialul și naivul Stihescu pare să se califice drept victimă sigură a farmecelor Laurei (Cartoian 1942, pp. 12-13). Dar tot la fel de plauzibilă e și ipoteza ca apariția grupului muntean să augmenteze cheful de vorbă al celor cinci personaje care lasă impresia că ar avea, și ele, un trecut doldora de „iluzii pierdute”. Deocamdată nu putem constata decât un extraordinar apetit discursiv atât la basarabeanul Stihescu, cât și la narator, care, martor al discuției, întărește cu argumente istorice opiniile formulate de Stihescu pe baza experienței personale.

La fel ca în Decameronul boccaccian, unde povestea devine un antidot împotriva morții, în acest Decameron moldav povestea funcționează ca un antidot împotriva îmbătrânirii și urâteniei (ceea ce detesta Kogălniceanu mai mult), căci povestitoarele de gen feminin din *Iluzii pierdute...* sunt pur și simplu transfigurate de regăsirea umbrei fetelor în floare. Însă structura narativă înlănțuită se fisurează din pricina unui discurs livrat pe un „ton profesoral”. Autoironic chiar și în privința tonului abordat, autorul nu cade în păcatul „pedanteriei începătoriale”, comis de cei care își construiesc exordiul prin „clasificarea cunoștințelor omenești” sau printr-o „mică

definiție a lumei”. Și totuși, purcede și el printr-o clasificare, una specificată biografic: „*Mesdames*, iluziile care le-am pierdut sunt de trei feluri: iluzii politice, iluzii literare și iluzii de amor” (Kogălniceanu 1974, I, 55). Fără îndoială, prozatorul V.A., cel care formulase în scris o „explicație” a *Iluziilor pierdute* – să nu uităm că această comunitate se îndeamnă la vorbă după citirea textului publicat în „*Albina românească*”! –, trebuie să fie explicat de un om de spirit, de un orator redutabil, decis să limpezească, printr-un discurs structurat după normele clasice (*dispositio*), explicația deja formulată în scris.

Același mecanism de reluare, printr-un comentariu, a unei explicații anterioare, se poate observa și în *Tainele inimei*. După ce basarabeanul Stihescu se lansează într-o tiradă privind vechile ritmuri ale vieții domestice, lipsa de confort a straielor de modă nouă, bovarismele heraldice ale boiernașilor moldoveni (clasă căreia îi aparține și colonelul Leșescu) sau despre necesitatea importului de tehnologie occidentală și a respingerii moravurilor apusene, naratorul dublează miza: el va livra un discurs de două ori mai lung decât personajul însuși. Știm deja că încă din vremea lui Mihail Sturdza, când Kogălniceanu studia la Lunéville, scrierile sale istorice erau atent cumpănite ca să nu-i supere nici pe turci, nici pe ruși (Iorga 1920, 11). Apoi, el însuși mărturisește că, din cauza cenzurii rusești, trei reviste îi sunt interzise (Kogălniceanu în Cartoian 1942, 56). Menționarea investiției de un milion de ruble a Ecaterinei a II-a în editarea cronicilor rusești sună și ca o pledoarie *pro domo sua*, și ca o tentativă de reconciliere cu vechii săi inamici: Gh. Asachi, în gazeta căruia publica textul și, respectiv, reprezentații consulatului rusesc de la Iași. Și astfel, centrul de greutate deplasându-se în acest discurs, scenografia inițială mai poate interesa strict în dimensiunea sa de camuflaj. Orice intenție politică s-ar ascunde aici, *speech*-ului (cum Kogălniceanu însuși îl numește după ce-l încheie) nu i se poate nega caracterul său de discurs motivațional, din speța acelora rostite în sesiunea Adunării din 1857, în momentul Unirii din 1859 sau în polemicile cu Barbu Katargiu din 1862: *Discurs cu privire la Unirea Principatelor* (7 octombrie 1857), *Discurs cu privire la acordarea de drepturi politice pentru toți locuitorii țării* (12 noiembrie 1857), *Discurs cu privire la reglementarea relațiilor dintre țărani și proprietari* (18 decembrie 1857), *Discursul ținut din partea deputaților moldoveni în Adunarea de la București* (17 februarie 1859), *Îmbunătățirea soartei țăranilor* (25 mai, 1 iunie 1862) ș.a.

De altfel, Kogălniceanu nu face niciun efort să prelucreze identitatea naratorului sau punctul său de vedere. Ca atare, ne putem imagina că, făcând parte din scenariul fictiv, discursul

lui Stihescu ține de resorturile „explicației” încredințate hârtiei. La recitare, Kogălniceanu o va fi găsit insuficient de pregnantă, ceea ce duce la deturnarea funcției naratoriale într-una oratorială: „Îndată ce cineva se hotărăște să scrie, *să se tipărească de viu*[s.n.], el nu mai este slobod, este rob; și ca rob trebuie să se supui publicului ca ȋiganul armașului sau nazirului” (Kogălniceanu 1974, I, 54). După cum am remarcat mai sus, în logica didactică, o explicație orală este considerată mereu necesară pentru a clarifica o explicație scrisă; oratorul, spre deosebire de prozatorul sfâșiat între variile puncte de vedere, are avantajul că poate absorbi distanța dintre subiect și cititor în rotunjimea propriului său discurs. El nu trebuie să elaboreze ca romancierul, el poate spune totul dintr-o dată. El nu trebuie să fie robul publicului, el poate robi publicul.

Și finalul acestor prime piese oratorice *avant la tribune* corespunde modelelor standard de perorație, conținând recapitularea, îndemnul sau morala cu accente patetice: „Iată, *mesdames*, cum am pierdut, prin o zaharica, iluziile celui întâi amor. Altul, și eu astăzi aș face-o, ar fi mâncat inima și pe urmă s-ar fi dus și ar fi strâns pe Niceta în brațe tare și zdravăn. Dar atunci eram de cinsprezece ani; poezia și delicatețea inimei era încă pentru mine o religie. *Eu am sfârșit*” (Kogălniceanu 1974, I, 63); „Cetitorii mei binevoiască a-mi ierta acest *speech*, cum zic englezii, adevă românește, acest mic cuvânt ieșit din șirul romanului. Cursurile însă de moral plac astăzi; de aceea moraliștii în seculul nostru sunt siliți ca spițerii, a polei hapurile ce vroiesc a da bolnavilor, [...] fie-mi iertat, între descrierea cofetăriei lui Felix și o declarație de amor, a vă zice două cuvinte în contra maniei ce avem a ni întipări numai modelele rele și abuzurile străine și de a mijloci totoodată și pentru o nenoricită stare, cea mai neapărată pentru puterea și înflorirea unei țări, starea cării i s-a făcut o solenelă făgăduință: *îmbunătățirea soartei* etc.” (Kogălniceanu 1974, I, 102-103). Ultima explicație beneficiază de o altă explicație la subsol, ce reproduce chiar art. 34 din Regulamentul Organic, unde nu se pomenește totuși despre „îmbunătățirea soartei”, ci a „stării” ȋăranilor.

Dacă vom consulta proclamațiile revoluționarilor moldoveni și mai ales *Protestație în numele Moldovei, al omenirii și al lui Dumnezeu!*, vom descoperi că se preia chiar formularea din Regulament, i.e. „îmbunătățirea stării”. Mutarea accentului dinspre „îmbunătățirea stării” (adică a condiției materiale) spre „îmbunătățirea soartei” (adică a destinului) ȋăranilor, apare prima dată în acest discurs inserat în mediu fictiv (1850) și va fi dezvoltată câțiva ani mai târziu în *Discurs cu privire la reglementarea relațiilor dintre ȋărani și proprietari* (18 decembrie 1857) și apoi în *Îmbunătățirea soartei ȋăranilor* (25 mai/ 1 iunie 1862).

Odată ce am descoperit cum discursuri întregi, închegate și concepute după regulile artei oratorice, se camuflează în beletristica lui Mihail Kogălniceanu pentru a lămuri un context politic imediat, vom putea accepta ideea că, în ciuda propriilor mărturisiri, Kogălniceanu nu a avut nicicând „iluzii literare”. Așa-zisele „iluzii” (literare și amoroase) îi servesc pentru a-și alimenta, de-a lungul unei cariere ce traversează jumătate de veac, „iluziile politice”. Însă ce este mai interesant începe abia de aici. Căci, după ce descoperă puterea legitimatoră pe care expunerea propriilor experiențe, carevasăzică a autobiografiei *en miettes*, o are asupra publicului, politicianul înțelege că, atunci când circumstanțele o reclamă, autobiografia poate înlocui atacul direct, *ad hominem*, sau poate cuprinde informații mai relevante despre ceilalți, care ascultă, decât despre sinele expus în for: „De câte ori am vorbit de alții, chiar adevărat, totdeauna am pățit pozna. De aceea egoismul, fără voia mea, m-a pus în lanțuri și am jurat să nu mai vorbesc decât de mine. Poate așa nu s-a mânia nimene și m-a lăsa să spun adevărul de mine, dacă nu pot să spun de alții” (Kogălniceanu 1974, I, 60).

Formalizarea autobiografiei: probitate și prudență

Niciun alt orator politic care a trecut pe la tribuna Parlamentului românesc în secolul al XIX-lea nu pare a fi fost mai dispus să se confeseze precum Kogălniceanu. Într-adevăr, la începutul veacului al XX-lea, unul dintre admiratorii personalității omului de stat notează că „Parlamentul l-a văzut adeseori emoționat până la lacrimi” (Burghele 1901, 37). În monografia din 1920, Nicolae Iorga observă că, fie și făcând excepție de Cursul de deschidere de la Academia Mihăileană și de discursul de recepție la Academie, tot rămân destule cuvântări politice care se sprijină pe o bogată informație biografică: *Chestia Universității din Iași, Cuvânt la Adresă, Cuvânt în contra Adresei* (Iorga 1920, 93). De altfel, Nicolae Cartoian observă că trei ar fi „motoarele” longevității carierei oratorice a lui Mihail Kogălniceanu: 1. expunerea istorică; 2. citatele din vastele lecturi literare; 3. evocarea amintirilor interesante (Cartoian 1942, 16-17). Ultimul se referă, fără îndoială, la formalizarea autobiografiei.

Întrebându-se cum o fi fost „portretul interior adevărat al marelui Kogălniceanu”, Mihai Zamfir sugerează faptul că marele om era egocentric – așa se explică predilecția pentru o unică formă de literatură (memorialistica), ce ar duce la contemplarea exclusivă a sinelui, la incapacitatea *travesti*-ului fictiv, la autoglorificare, la asumarea unei posturi de superioritate, de persoană cultă și luminată care-și permite să-și ironizeze cititorii, evident mult mai ignoranți (Zamfir 2011, 130-131). Și dacă lucrurile stau astfel, cum a reușit oare să împace Kogălniceanu

nesuferita idolatrie a sinelui cu normativele privind probitatea oratorului și capacitatea sa de a lucra, cu modestie și bunăvoință, asupra spiritelor, inimilor și voințelor? Mai ales că, în *Retorica* editată de Ioan Piuariu Molnar în 1798, stă scris: „Ritorul dobândește [capacitatea de a-i face pe ascultători de a-l auzi cu drag] cu trei mijloace: ori câștigându-i dragostea, ori mișcându-l spre dorire și luare-aminte, ori făcându-l a fi învățat. Câștigă dragostea *de se va smeri sineși mărturisindu-și neînvățătura și slăbiciunea vorbei, de va lăuda pre ascultătorii carii vor fi de față acolo*[s.n.], [...] îndemnând spre dorire de va zice cum că are să vorbească nu pentru *umbră de sine*¹ [sic!], ci pentru lucruri foarte folositoare și trebuincioase la fericirea obștei” (Piuariu-Molnar, 1976, 85).

Pe de altă parte, dacă acceptăm ipoteza egocentrismului (și, prin extensie, a abuzului de confesiune), cum se poate împăca aceasta cu mărturiile contemporanilor care, într-o covârșitoare majoritate, subliniază, ca talent de căpetenie, adâncă intuiție psihologică a oratorului? V.A. Urechia susține că elocința corifeului Unirii de la 1859 se poate asemăna, datorită adâncii sale pătrunderi psihologice, cu un peisaj marin (Urechia 1878, 127-158). Anghel Demetriescu (Demetriescu 1937, 312-317) și N. Petrașcu (Petrașcu în *Mihail Kogălniceanu...* 1936, 76-81) fixează, la rândul-le, luciditatea, memoria enciclopedică activă și transformată adeseori în armă de luptă, asimilarea spiritului limbii române, urbanitatea și mai ales „minunata repeziciune” cu care oratorul pătrunde psihologia omenească. Dar un bun psiholog trebuie să aibă, în primul rând, o mare capacitate de empatie, adică disponibilitatea de a ieși din sine spre a descifra alteritatea – ceea ce ne îndeamnă să ne întrebăm dacă nu cumva toți acești martori s-au înșelat.

Totuși, acceptând argumentul cantitativ (căci toate evocările se opresc asupra acestui punct), trebuie să revenim neapărat asupra complicatei ecuații autobiografice întrebuințate de Kogălniceanu nu numai în procesele de întocmire (*inventio*), alcătuire (*dispositio*) și exprimare (*elocutio*) a discursurilor sale, ci mai ales în ceea ce presupunea memorizarea lor (*memoria*). Să nu uităm că, încă din *Iluzii pierdute...* (1841), acesta sugera că discursul la persoana I reprezintă un fel de eschivă prin care se evită atacul direct și căderea în capcana argumentelor *ad hominem*. Cine vorbește despre sine poate fi acuzat de sentimentalitate, însă nu și de lipsa civilității. Or, martorii oculari îi subliniază și extraordinara sa capacitate de a recunoaște meritele adversarilor, de a nu sădi ranchiuna atunci când polemiza.

¹ Lecțiunea „umbră de asin” din ediția lui Aurel Sasu (Piuariu Molnar 1976, 85) pare aici improbabilă.

Pe lângă acestea, este știut faptul că, în istoria oratoriei românești, Kogălniceanu se distinge ca unul dintre vorbitorii neobosiți. Dispuns să intervină de mai multe ori într-o ședință și capabil să vorbească 5-6 ore în șir, omul de stat își transformase biografia într-un suport sensibil al informației factuale, de tip istoric, economic, etnografic, statistic sau politic. Așa cum arată monografiile consacrate vieții și operei sale și așa cum ajunsese să creadă el însuși (susținând că inclusiv unii dintre înaintașii săi fuseseră cronicari ai istoriei Moldovei), biografia sa și genealogia familiei sale se confundă cu momentele istoriei patriei. Fie că scrie discursuri literare, fie că vorbește în Parlament, întoarcerea oratorului către sine, prin discursul la persoana I, este perfect justificată, pentru că ea vorbește despre patrie și despre fondul sufletesc comun al națiunii. „Eul” oratorului e de fapt un „eu” colectiv, se referă la „noi”, românii.

În concluzie, Kogălniceanu tratează autobiografia ca argument „prin experiență” și ca argument „prin rațiune” în același timp (Manliu 1891, 319-322), ceea ce revelează o „organizare afectivă a argumentelor” (Sălăvăstru 2010, 241-272) care stă la baza rezistenței sale ca orator. Experiență raționalizată, utilizarea autobiografiei se formalizează până la stadiul de „figură referențială” (Bonhomme în Sălăvăstru 2010, 379), ceea ce conduce la dorita concidență a virtuților probității și prudenței. Și poate să fie un egolatu acela care, de-a lungul a jumătate de secol, reușește să-și mențină coroana de lauri?

Bibliografie

1. ***, *Mihail Kogălniceanu. Ciclu de conferințe ținute la Radio București în februarie 1935*, Fundația culturală „Mihail Kogălniceanu”, București, 1936.
2. Anghelescu, Mircea, *Lâna de aur. Călătorii și călătoriile în literatura română*, Cartea românească, București, 2015.
3. Aristotel, *Retorica*, ediție bilingvă, traducere, studiu introductiv și index de Maria-Cristina Andrieș, note și comentarii Ștefan-Sebastian Maței, IRI, București, 2004.
4. Burghel, G.G., *Mihail Kogălniceanu. Conferință...*, Institutul de arte grafice „Eminescu”, București, 1901.
5. Cartoian, Nicolae, *Mihail Kogălniceanu. Activitatea literară*, în *Academia Română. Memoriile secțiunii literare*, seria III, tom XI, Lupta Națională, București, 1942.

6. Cicero, *De oratore*, with an English translation by E.W. Sutton, William Heineman, London, 1942.
7. Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, Cartea Românească, București, 2008
8. Demetrescu, Anghel, *Opere*, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, București, 1937.
9. Frânculescu, Mircea, *Studiu introductiv*, în Dimitrie Gusti, *Ritorică pentru tinerimea studioasă*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1984, pp. 1-43.
10. Iorga, Nicolae, *Mihail Kogălniceanu, scriitorul, omul politic și românul*, Editura Fundațiunei I.V. Socec, București, 1920.
11. Kogălniceanu, Mihail, *Opere I. Beletristica, studii literare, culturale și sociale*, text stabilit de Dan Simonescu, Editura Academiei RSR, București, 1974.
12. Manliu, Ion, *Retorica și stilistica...*, Carol Göbl, București, 1891.
13. Patraș, Antonio, *G. Ibrăileanu. Către o teorie a personalității*, Cartea Românească, București, 2007
14. Piuariu-Molnar, Ioan, *Retorică adecă învățătura și întocmirea frumoasei cuvântări*, ediție critică de Aurel Sasu, Dacia, Cluj-Napoca, 1976.
15. Quintilian, *Arta oratorică*, vol I-III, traducere, studiu introductiv, tabel cronologic și note de Maria Hețco, Minerva, București, 1974.
16. Rancièrè, Jacques, *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*, translated with and introduction by Kristin Ross, Stanford UP, Stanford, 1991
17. Sasu, Aurel, *Schiță de istorie a retoricii românești*, în „Revista de istorie și teorie literară”, tom 23, 3, 1974, pp. 407-414.
18. Sălăvăștru, Constantin, *Mic tratat de oratorie*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2010.
19. Urechia, V.A., *Despre elocința română. Oratoria forense, amvonul, haranga. Oratorii moderni. Panu, Barbu Catargiu, Cogălniceanu, Bratianu &. &. Lectura publică ținută în 12/24 decembrie 1866*, Tipografia Curței – Carol Göbl, București, 1878
20. Yates, Frances, *The Art of Memory*, în *Selected Works*, III, Routledge, London & New York, 1966 (reprint 1999).
21. Zamfir, Mihai, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, Cartea românească, București, 2011.

22. Zub, Alexandru, *Mihail Kogălniceanu, istoric*, ediția a II-a, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2012.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, THE AUTUMN OF THE PATRIARCH. TEXTUAL STRATEGIES AND STRATEGIES OF POWER

Rodica Grigore

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Latin American literature of the 20th century is fascinated (even obsessed!) with the image of dictator and the significance of dictatorship. This fact can be easily explained taking into consideration that this continent was, for decades, under the rule of pitiless presidents whose mythical figures became in time part of many narrative discourses authored by the most important writers of this specific world. Of course, "The Autumn of the Patriarch", Gabriel García Márquez's novel, is one of the best examples in the field; its central character, half real and half mythical, expresses all the aesthetic and political tensions of Latin America and also establishes an exquisite literary relationship with the unnamed president imagined by Miguel Ángel Asturias or with some tyrannical figures created by Alejo Carpentier or Augusto Roa Bastos.

Keywords: Latin-American fiction, magic realism, reality, imagination, history.

Numărul de romane dedicate de scriitorii latino-americani temei dictaturii și figurii dictatorului este foarte mare, numărul lor crescând progresiv mai ales după publicarea, în 1946, a cărții lui Miguel Ángel Asturias, *Domnul Președinte*. Și, chiar dacă astăzi, unele dintre ele sunt, poate, mai dificil de citit din cauza abundenței detaliilor strict istorice sau a aluziilor la evenimente politice mai dificil de înțeles sau de interpretat pentru cititorul contemporan, toate aceste creații au impus nu doar subiectul, ci și tipologii de personaje de care literatura europeană se apropiase destul de rar și doar sporadic. Însă, printre toate titlurile reținute azi doar de istoria literaturii latino-americane – iar Angela B. Dellepiane, între alți cercetători ai fenomenului, a

înregistrat nu mai puțin de douăzeci de astfel de romane apărute în doar câteva decenii¹ – există și câteva capodopere. Desigur, cea dintâi este chiar *Domnul Președinte*, de menționat fiind, așa cum am mai arătat, că Asturias a avut și el câteva modele, mai ales *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán sau *Amalia*, de José Marmol.

Modelul acesta va fi preluat și continuat apoi de Alejo Carpentier, cel care ilustra tema dictaturii încă din *Împărăția lumii acesteia*, pentru a o duce la desăvârșire în *Recursul la metodă*, parțial de Juan Rulfo, prin *Pedro Páramo*, de Augusto Roa Bastos, prin *Eu, Supremul*. Interesant este că romanele lui Carpentier și Roa Bastos apar la un interval foarte scurt de timp (între 1974 și 1975), iar această perioadă, de doar câteva luni, este marcată și de publicarea cărții lui Gabriel García Márquez, *Toamna patriarhului* (1975). Desigur, numeroși critici literari s-au grăbit să facă presupuneri care de care mai fanteziste, unii mergând până acolo încât au adus în discuție „planul concertat” al celor trei scriitori de a publica aproape simultan aceste romane pentru ca, în acest fel, să atragă atenția asupra unor realități dureroase ale continentului latino-american și să tragă, implicit, un semnal de alarmă. Ideea, însă, oricât de fantezistă, are un sâmbure de adevăr, câtă vreme nicăieri altundeva în lume nu au existat atâția dictatori într-un timp atât de scurt, cele două sute de ani de la proclamarea independenței țărilor latino-americane fiind, practic, dominate de dictaturi dintre cele mai brutale. Astfel încât elaborarea celor trei romane reflectă preocuparea autorilor lor de a oferi cititorilor o imagine – desigur, transfigurată artistic – a lumii continentului sud-american. Iar aici, realitatea politică a presupus, de multe ori, ideea că guvernul nu este o instituție oficială, ci una personală, puterea devenind, așadar, un instrument aflat în mâna celui mai puternic – sau a celui mai abil pentru a și-o însuși (de multe ori, cu concursul armatei sau profitând de naivitatea populației care, încercând să scape de un conducător nepotrivit, facilita ascensiunea altuia, și mai nepotrivit, dictatorul).

Ceea ce realizează deopotrivă Alejo Carpentier, Roa Bastos și García Márquez este o nouă perspectivă asupra tiranului și asupra universului său. Fiecare dintre cei trei autori se situează cumva în interiorul universului dominat de obsesia pentru putere. Iar eliberându-se de cauzalitatea istorică concretă, ei creează o nouă ordine, care, de astă dată, este guvernată de cerințele esteticii, iar nu de ideologie. Întâmplările relatate primesc valoare simbolică, se transformă în complexe alegorii, mesajul fiind univiersal, iar semnificațiile romanelor, profund

¹ Angela B. Dellepiane, „Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método*, *El otoño del patriarca*, *Yo, el Supremo*”, în *Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*, no. 29, 1977, pp. 65-87.

umane. Istoria devine doar punctul de plecare, pretextul narativ, fiecare autor căutând propriile constante și exprimând realitățile care se potriveau cel mai bine tipului de discurs pe care îl practicau. Limitele realismului sunt, deci, depășite, istoria este ficționalizată, literaturizată – nu înfrumusețată, rezultatul fiind „un anumit tip de a-istoricitate” analizată de Roberto González Echevarría.² Iar dacă Alejo Carpentier vorbea despre importanța dimensiunii picaresce a romanului său axat pe tema dictaturii, García Márquez insistă, în diferite interviuri, că *Toamna patriarhului* este o carte fundamental diferită de *TiranoBanderas*, de pildă, deoarece Ramón del Valle-Inclán a privit lucrurile din exterior, model urmat parțial și de Asturias, în *Domnul Președinte*, unde, deși autorul a captat limbajul poetic, nu a exprimat întru totul situația, pe când el însuși va prefera perspectiva diferită, și anume aceea a situării simbolice în interiorul lumii descrise, pentru ca astfel să poată exprima complet răspunsul dat unei realități, limbajul specific și situația, precum și problema în esența sa. Scriitorul ajunge, în acest fel, să exprime nu doar aspecte ale unei dictaturi latino-americane, ci să elaboreze o extraordinară meditație asupra puterii absolute și a consecințelor acesteia asupra celui care o exercită, dar și asupra celor din jur. Alejo Carpentier, în *Recursul la metodă*, încercase să facă același lucru, însă rămăsese de multe ori la un nivel grotesc și caricatural în care își definise personajul. Situația fundamentală era creionată încă de la începutul cărții, iar capitolele ce urmează nu sunt decât reluări ale unor motive, amplificări și dezvoltări ale imaginilor expuse de scriitor în primele pagini și ale obsesiei tutelare a Primului Magistrat pentru un „aici” și un „dincolo”, care îl situează într-o ambivalență din care nu se poate elibera până la final.

Adevărata legendă țesută și întreținută de o parte a criticii literare cu privire la *Toamna patriarhului* spune că ideea scrierii unui asemenea roman i-ar fi venit autorului în zilele foarte agitate ale anului 1958, când scriitorul a asistat, în Venezuela, în calitate de jurnalist, la înlăturarea de la putere a tiranului Pérez Jiménez și că ulterior ororile dictaturii lui Batista, din Cuba, dezvăluite după alungarea acestuia, l-ar fi convins pe García Márquez să nu uite de proiectul literar pe care îl întrevăzuse la Caracas. „Scriu despre singurătatea tiranului. Romanul va fi un fel de monolog al dictatorului înainte de a fi dus în fața tribunalului popular. [...] A guvernat mai bine de trei veacuri și va fi foarte dificil să creez acest personaj, căci este un element mitologic și patologic care a marcat istoria Americii Latine”, spunea scriitorul încă în

² Roberto González Echevarría, „Historia y alegoria en la narrativa de Carpentier”, în *Cuadernos Americanos*, 1972, no. 39/1 pp. 467-468.

anul 1969. Ulterior, el va insista că intenționează să scrie „un roman-poem despre singurătatea puterii, tragicul semn care marchează orice dictator”³, ideea sa fiind și aceea de a realiza „o apoteoză a temei singurătății” – după cum afirmă în interviul realizat de Rita Guibert în 1974: „e vorba despre puterea absolută iar aceasta este ceea ce eu consider a fi și singurătatea absolută.”⁴ Ulterior, García Márquez va detalia: „Intenția mea a fost totdeauna aceea de a face o sinteză a tuturor dictatorilor latino-americieni, dar în special a celor din Caraibe. Fără îndoială, personalitatea lui Juan Vicente Gómez era atât de impunătoare, și pe lângă asta exercita asupra mea o fascinație atât de intensă, încât patriarhul are mai mult din el decât din oricare altul. În orice caz, imaginea mentală pe care eu o am despre cei doi este aceeași. Ceea ce înseamnă, desigur, că el este personajul cărții, ci mai degrabă acesta este o idealizare a imaginii sale.”⁵

Conceptul de „singurătate a puterii”, intuit încă de Asturias, dar fără să fi fost dus, în *Domnul Președinte*, la ultimele consecințe estetice, este elementul care structurează universul ficțional din romanul *Toamna patriarhului*. Iar conceptul este impus încă de la început, așa cum autorul își și dorea, prin imaginea vizuală extrem de pregnantă a bătrânului mort cu care începe cartea și care va fi repetată, nuanțată, reinterpretată din varii perspective pe parcursul textului, pentru a configura o serie de imagini despre putere care vor integra pe nesimțite cititorul într-un uluitor discurs românesc. Iar în jurul acestei imagini inițiale și în jurul temei puterii se va dezvolta concentric întreaga acțiune – atâta câtă este acțiune ca atare, fiind vorba mai mult despre o alegorie complexă și despre o serie de simboluri care funcționează printr-un excelent dozat efect al acumulării – iar episoadele care compun cartea, în mod asemănător cu *Recursul la metodă*, dau cititorului impresia unei curgeri spontane a narațiunii, menite, însă, în realitate, a sugera un timp specific, captiv parcă între trecut și prezent și lipsit de orice deschidere spre un posibil viitor.

Imaginea bătrânului mort de la începutul cărții spune, însă, foarte mult(e), nu doar despre singurătatea puterii, ci și despre corupția care îl înconjurase în timpul vieții. Dar și despre inutilitatea sa absolută – alegorie a unui om care ajunge să fie dominat de funcție și să-și piardă, astfel, orice caracteristică umană. Tonul romanului va adopta, așadar, un aer de litanie la

³Plinio Apuleyo Mendoza, *Parfumul de guayaba. Convorbiri cu Gabriel García Márquez*, București, Editura Curtea Veche, 2002, p. 82.

⁴Rita Guibert, „Interview with Gabriel García Márquez”, în *Seven Voices. Seven Latin American Writers Talk to Rita Guibert*, New York, Alfred A. Knopf, 1973, p. 54.

⁵Plinio Apuleyo Mendoza, *op. cit.*, p. 80.

dispariția unei ființe de-a dreptul mitologice și fabuloase, pe care toți o credeau nemuritoare, dar și de dureros memento cu privire la lipsa de substanță a unei astfel de puteri, fie ea și fabuloasă. Strategia autorului este de a izola însăși imaginea trupului mort al dictatorului, rămas imobilizat într-o postură ce trimite cu gândul la poziția corpului omenesc în somn, dar care, acum, după moarte, pare cu atât mai stranie. Altfel spus, García Márquez lipsește dictatorul de uniformă strălucitoare, îi ia toate însemnele puterii, lăsându-i doar aparența – și ea ponosită – a acestora, și privește cu un ochi scrutător ce mai rămâne, iar această imagine a nimicniciei și a descompunerii nu numai că definește complet acest personaj, ci îl și conține, metonimic, în totalitate.

Timpul romanului este reiterativ, concentric, poetic în cel mai bun sens al cuvântului și are rolul de a sublinia și din punctul de vedere al strictei cronologii figura Patriarhului, conducând finalmente la mitificarea acestui personaj și a întregului său univers dominat de obsesia pentru o putere a cărei lipsă de substanță nu o va înțelege nici în ultimele clipe. Dar exact prin evidențierea dimensiunilor temporale și a tonului specific se structurează spațiul românesc, analizat de Ricardo Gullón în studiul său *García Márquez o el olvidado arte de contar*,⁶ se exprimă perfect noua direcție pe care o ia acum realismul magic al scriitorului columbian. E vorba despre un spațiu impregnat de sentimentul obișnuitului și, deopotrivă, de cel al miraculosului, uneori fiind greu, dacă nu chiar imposibil ca cititorul să le deosebească. Granița dintre ele devine din ce în ce mai dificil de observat și de trasat, iar realitatea se întretaie la tot pasul cu domeniul miraculosului – privit, însă, fără îndoială, drept cel mai obișnuit lucru.

În acest fel se impun în roman două niveluri. Pe de o parte cel al lumii reale, care e întotdeauna mental, și, pe de altă parte, cel fabulos, care e ireal, însă e exact acela care permite unui mort să circule cu Cadillac-ul, determinând o extraordinară continuitate (de-a dreptul fluiditate!) a evenimentelor, expresie a „fluidității ontologice” despre care vorbeam în paginile anterioare și care face ca totul să se repete la infinit, semn al convingerii autorului că dictatura e aceeași, indiferent de epoca în care apare sau de intervalul de timp cât durează. Strategia aceasta, oricât ar putea să pară de hazardată afirmația, nu este, însă, proprie neapărat romanului secolului XX, ci romanului cavaleresc, pe care, în paranteză fie spus, García Márquez îl admira, una dintre lecturile sale preferate și textul asupra căruia va reveni de nenumărate ori fiind *Amadís de*

⁶ Ricardo Gullón, *Gabriel García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus Ediciones, 1970.

Gaula.⁷ Ca și acolo, în *Toamna patriarhului*, date ale realității se împletesc cu altele, ce țin de cea mai sălbatică ficțiune, și, în plus, pe alocuri, realitatea însăși pare a deveni ficțiune, iar ficțiunea pură, a se conforma datelor realității sau, dacă nu, a-i prelua modelele caracteristice. Fuziunea este perfectă, iar efectul de lectură acționează imediat asupra cititorului, ținându-l captiv într-o lume a permanentelor miracole, transformări sau reelaborări ale unor figuri ori adevăruri consacrate.

Tehnica narativă predilectă este, la fel ca și în *Recursul la metodă* al lui Carpentier, cea a combinării unor monologuri interioare cu narațiunea la persoana a treia, care, însă, nu adoptă perspectiva omniscientă a narațiunii realiste, ci permite, implicit, cititorului ideal al cărții să-și asume, la nivelul receptării, perspectiva primei persoane – fie aceasta a unui personaj, fie a dictatorului însuși. Secretul pe care îl intuim doar la final este, însă, că de cele mai multe ori pe parcursul textului naratorul și dictatorul sunt una și aceeași persoană, iar perspectiva lor e și ea aceeași. Se trece, așadar, de la nivelul unei relații stabilite între subiectiv și obiectiv, la relația dintre grotesc și poetic, expresivitatea cărții depășind toate creațiile contemporane pe această temă și oferind cititorului un adevărat regal la nivelul discursului. Căci povestea e relatată de mai multe voci care parcă murmură – după modelul lui Rulfo, din *Pedro Páramo* – și care aparțin nu unor personaje propriu zise, ci unor umbre, unor abstracțiuni, unor figuri alegorice, ce pot fi asemănate cu cele din misterele medievale și care determină, astfel, un extraordinar caracter de generalitate al evenimentelor istorisite sau la care doar se fac aluzii pe parcursul textului.

La fel ca și pentru Carpentier sau Roa Bastos, procedeul stilistic predilect din *Toamna patriarhului* este simbolul – care dobândește un dublu sens: literal și analogic. Iar dacă simbolurile lui Alejo Carpentier erau prin excelență expresii ale unui univers cultural ce definea un tip de realism magic având și toate trăsăturile „barocului latino-american”, la Gabriel García Márquez simbolurile țin mai ales de spațiul obișnuit, al locuirii. Casa devine palat prezidențial, dar și refugiu din fața ravagiilor datorate singurătății puterii absolute, deopotrivă mormânt și pedestal al gloriei efemere de președinte, în vreme ce vacile semnifică invazia elementelor iraționale de care o astfel de guvernare este plină. García Márquez sugera, însă, el însuși că, la nivel analogic, ele pot fi interpretate ca imagini suprarealiste, a se citi, în acest context, anacronice, care își au rațiunea de a fi și de a apărea în obsesiile dictatorului. În egală măsură,

⁷ Darie Novăceanu, *Prefață*, în Gabriel García Márquez, *Toamna patriarhului*, București, Editura Univers, 1979.

însă, aceste apariții pot fi comparate și cu strategiile neobișnuite impuse în peliculele lui Luis Buñuel – unde, se știe, turme de oi se întâmplă să traverseze imperturbabile saloanele cele mai elegante.

Dar romancierul preferă și enumerația savantă, întotdeauna nuanțată și pusă sub semnul unei gradații ascendente. Iar dacă la Carpentier, de pildă, orice enumerare era atât direcție de dezvoltare a contrastelor (fie ele baroce sau nu), cât și loc geometric unde toate tendințele centrifuge se unificau, în *Toamna patriarhului* lungile liste de personaje sau de nume ori de întâmplări au un sens de-a dreptul ritualic și subliniază ideea eternei reîntoarceri ce sugerează multiplicarea *ad infinitum* a faptelor, într-un mod oarecum asemănător cu cel impus deja în *Un veac de singurătate*. Iar acesta este un amănunt esențial: căci, oricât par de neobișnuite procedeele utilizate în acest roman de García Márquez, ele nu diferă niciodată fundamental de cele pe care scriitorul le desăvârșise în creațiile anterioare, mai cu seamă în *Cien años de soledad*. Toate au fost analizate în studiul lui Vargas Llosa, *Istoria unui deicid*, unde hiperbola este considerată „structură metaforică de bază”⁸, în funcție de care este organizat discursul narativ.

Legătura dintre planul real și cel ireal configurată aici mizează mult pe „nivelarea sensurilor”⁹ despre care vorbea Ricardo Gullón. Am avea de-a face, în romanul acesta, cu o distorsionare sistematică a obiectului narațiunii, iar aceasta poate fi comică, lirică sau plină de note fantastice. În acest fel, García Márquez descrie realitatea pe care o privește mereu cu ochi de poet și cu o expresivitate desprinsă parcă din barocul lui Carpentier și din literatura Secolului de Aur spaniol. Iar gigantismul aproape pantagruelic care rezultă dintr-o asemenea atitudine estetică se poate aplica doar anumitor aspecte ale realității specifice ce definește aspectele umane reale ale personajelor, mai ales ale protagonistului. Mario Vargas Llosa menționa la un moment dat „accentuarea violenței”¹⁰ în opera lui García Márquez, dar și aceasta are loc, aici, cu naturalețe, ca și cum sexul enorm al patriarhului ar fi cel mai obișnuit lucru și ca și cum regimul său de veacuri întregi s-ar încadra perfect în limitele normalului. Nu avem de-a face cu vreo forțare artificială a limitelor obiectelor obișnuite sau ale faptelor cotidiene, ci cu crearea de la

⁸Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 45.

⁹Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 31.

zero de către autor a unei alte ordini existențiale, care funcționează după alte legi și în conformitate cu reguli diferite.

Existența reală a Președintelui Patriarh este practic anulată și înlocuită cu o serie de amănunte hiperbolizate care par a-l defini, însă au darul de a-i sublinia și mai mult singurătatea și izolarea. Însă tot acestea oferă asupra lui o perspectivă mitizată, îmbogățită de superstițiile populare și de obsesiile sale (a sexului care îi definește raporturile cu femeile și cu mama sa, a nevoii permanente de afirmare a puterii prin intermediul unei inimaginabile cruzimi, a fascinației pe care președintele o resimte pentru mare ca peisaj sufletesc – ironia fiind ca asta nu-l împiedică să o vândă, pe bucăți, yankeilor – și, în ultimul rând, dar poate cel mai important, pentru timp și formele de manifestare a temporalității). Totul trimite la obsesia pierderii puterii, dar și la spaima în fața morții și mai cu seamă a bătrâneții, însă vizează și dorința sa nebunească de a apărea mereu și ca salvator al patriei, nu doar ca părinte al ei.

Gabriel García Márquez nu rămâne insensibil nici la semnificațiile comicului de situație care domină unele fragmente ale romanului, însă acesta se îndreaptă spre grotesc ori, uneori, spre parodie. Căci pe alocuri scriitorul face excelente pastişe după texte canonice ale literaturii latino-americane – de pildă, este citat (și pastişat) *Marșul triumfal* al lui Rubén Darío – sau se raportează cu detașare și ironie la propriile sale interviuri pe care le-a acordat. În plus, găinile apăruseră în proza márqueziană încă din *Funeraliile Mamei Mari*, iar răzbunările președintelui trimit la episoade cunoscute din *Colonelului n-are cine să-i scrie*. Erudiția pe care o includea Carpentier chiar și în episoade altfel marcate de comicul grotesc nu e cu totul absentă din opera columbianului, însă e îndreptată în alte direcții, scriitorul accentuând mult latura ironică a unor asemenea obiecte, comportamente, atitudini sau fapte.

Devine din ce în ce mai evidentă disproporția dintre ceea ce este și ceea ce ar trebui să fie, între elementul natural sau real și cel literar, care ia naștere printr-o defamiliarizare prezentă încă din paginile *Veacului de singurătate*. În plus, haosul universului exterior este reflectat de haosul determinat de legile președintelui care, deși sunt menite să impună un principiu de ordine în această lume, nu fac decât să consacre arbitrariul. Carnavalescul despre care s-a vorbit uneori în diferite studii critice în legătură cu viziunea din acest text de aici provine, și tot de aici și nevoie unei veritabile proliferări episodice ce favorizează tehnica anticipării sau pe cea a explicitării *post factum*, evidențiate și de imaginarul acvatic apropiat (sau nu neapărat) de estetica suprarealismului ce domină textul – și care, în paranteză fie spus, era

preferat de autor încă din proza scurtă anterioară marilor sale creații românești. Unii exegeți au afirmat, imediat după apariția romanului *Toamna patriarhului*, că elementul de noutate absolută este, aici, tocmai figura dictatorului-patriarh-președinte, uitând că, de fapt, aceasta era prezentă în creația lui García Márquez încă de la începuturi, chiar dacă, în primele scrieri ale columbianului, nu era vorba despre un președinte, ci despre un colonel, un primar, un medic – însă având, cu toții, o serie de caracteristici care îl vor defini și pe dictatorul atât de discutat și de disputat în diversele studii critice pe care cartea aceasta le-a suscitată.

Într-un fel, putem considera că, pornind de la toate creațiile sale anterioare, García Márquez construiește, în *Toamna patriarhului*, o convingătoare alegorie a puterii absolute, dar și a singurătății puterii, neuitând, însă, nici să sublinieze degradarea progresivă căreia îi cade victimă întreaga lume astfel guvernată. Din punct de vedere simbolic, Saúl Yurkievich are dreptate să afirme că „*Toamna patriarhului* începe așa cum se termină *Un veac de singurătate*”¹¹, evidențiind degradarea lumii, dezintegrarea și descompunerea ce afectează palatul prezidențial, ca și cum ar fi o continuare a imaginilor de sfârșit de lume ale casei în care își petreceau ultimele ore de viață Amaranta Ursula, sângărând până la moarte după nașterea micului monstru cu coadă de porc, și Aureliano Babilonia, cufundat în descifrarea pergamentelor lui Melchiade. Criticul consideră că ambele texte ar fi „metafore românești ale regresiei”¹², demonstrând incapacitatea omului de a se impune asupra naturii sălbatice și devoratoare și de a o integra – practic, de a se integra – în istorie. Iar dacă biata Ursula Buendía trebuia să se lupte în permanență cu furnicile, cu izbucnirea impetuoasă a plantelor care amenințau mereu să înec micul și fragilul regat al familiei Buendía, dar reușea să țină natura dezlănțuită la distanță, urmașii săi direcți, Amaranta și Aureliano vor renunța să mai facă asta, iar urmașii săi literari încă și mai mult.

Chiar această lume pare desprinsă din literatura anterioară, universul de paralitici, de cerșetori și de concubine trimițând direct la unele pagini din romanul *Domnul Președinte*, al lui Asurias. Palatul prezidențial, în jurul căruia se învâрте totul devine veritabilă casă a puterii, dar și grădină zoologică (populată cu vulturi, vaci, viermi și alte asemenea creaturi) și muzeu antropologic, domeniu al coșmarului și al involuției. Căci pe măsură ce trec anii peste el,

¹¹ Saúl Yurkievich, „La ficción somática”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., p. 173.

¹² Ibid., p. 169.

președintele patriarh începe să semene tot mai mult cu regnul animal, având caracteristici neobișnuite pentru o ființă omenească: crește de iguană îi invadează trupul, paraziți marini proliferă pe pielea lui, subsuorile îi sunt pline de crustacee; totul devine instinct și anulare a logosului. Președintele e analfabet mare parte a vieții, consumându-și existența în acte pur fizice și lipsite de intelectualitate. Și totul e pus – și spus – în șase capitole care compun romanul și care, de multe ori, repetă, din alte puncte de vedere, întâmplări deja relatate, García Márquez folosind, în plus, fraza extrem de lungă și de elaborată, aspect care i-a pus adesea în încurcătură pe cititorii obișnuți cu structura mult mai accesibilă din romanul *Un veac de singurătate*. De altfel, Julio Ramón Ribeyro consideră chiar că „acestea sunt și principalele inovații pe care *Toamna patriarhului* le aduce în contextul operei márqueziene: fraza de largă respirație și punctele de vedere care nuanțează aceleași evenimente.”¹³

Practic, fiecare dintre cele șase capitole constă într-o singură idee ordonatoare, *grosso modo*, într-o unică frază cu variațiuni, din ce în ce mai bine organizate – chiar dacă în primele cinci capitole autorul folosește de câteva ori punctul, pentru a-l suprima cu desăvârșire în ultimul. Impresia este aceea a unui „carusel verbal”¹⁴ lipsit de momente de respiro, care deconectează nu o dată cititorul. Scriitorul, însă, are în vedere lectura unei epoci diferite și, în această preferință a sa pentru fraza lungă, stabilește încă o legătură, de astă dată cu opera lui Marcel Proust, cel care demonstra implicit cum o frază bine scrisă se poate dilata *ad infinitum*. Numai că pentru scriitorul columbian acest gen de organizare a materialului nu reprezintă doar nevoia de racordare la ritmurile modernității narative, ci mai ales expresia propriului său proiect vizând „narațiunea poetică”¹⁵. În *Toamna patriarhului*, în plus, punctele de vedere subliniază și o „anumită impersonalitate” – analizată de Julio Ortega, cel care vorbește pe larg despre funcțiile estetice ale lui „se știe că/ se spune că/ se pare că...”¹⁶ în opera lui García Márquez. Procedul, prezent și în *Casa Verde*, de Mario Vargas Llosa, dobândește, însă, în romanul *Toamna patriarhului* și calități muzicale, autorul orchestrând aici o desăvârșită polifonie având drept puncte de reper modul de funcționare al hiperbolei (specifică pentru realismul magic al scriitorului încă din *Un veac de singurătate*).

¹³ Julio Ramón Ribeyro, „Algunas digresiones en torno a *El otoño del patriarca*”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., p. 141.

¹⁴ Ibid., p. 141.

¹⁵ Ibid., p. 144.

¹⁶ Julio Ortega, „El lector en su laberinto”, în *Casa de las Américas*, La Habana, 176, sept.-oct. 1989, p. 22.

Numai că, dacă Remedios cea Frumoasă se ridică la ceruri într-un nor de cearșafuri, acum un general inamic e servit la masă având până și un pătrunjel în gură, iar marea este vândută pe bucăți, semnificând, dincolo de detaliul prin excelență miraculos, și începutul sfârșitului definitiv al puterii Patriarhului. Romanul capătă, deci, calități de-a dreptul baroce, aproape sufocând cititorul și determinându-l să adopte nu o dată perspectiva spectatorului dintr-un teatru de minuni, iar nu a simplului lector, care îl apropie de proza lui Alejo Carpentier și-l face una dintre cele mai lucrate creații ale prozei latino-americe a secolului XX. Finalul cărții demonstrează acest lucru și accentuează senzația de reprezentare barocă pe care textul a oferit-o în numeroase momente.

Interesant este, însă, și faptul că, recompunând din diverse perspective moartea dictatorului, romanul începe și se sfârșește în același fel, tot astfel cum începe și fiecare capitol al cărții: cu descrierea morții generalului urmată de descoperirea sa de către oamenii care pătrund în palatul prezidențial și au îndoieli mari cu privire la identitatea decedatului, din simplul motiv că nimeni nu îl văzuse cu adevărat niciodată. *Toamna patriarhului* îi recompune acestuia și traseul vieții, fără a-l individualiza prin nume vreodată. Doar dublul său este identificat drept Patricio Aragonés, doar prietenul care e autorizat să-l învingă la jocul de domino poartă un nume, Rodrigo de Aguilar, însă nu și Patriarhul dictator. Seymour Menton chiar sugera, la un moment dat, că „până și atunci când este văzută, moartea președintelui nu e crezută de oameni. Și, cu toate acestea, numai ceea ce este sau poate fi văzut, experimentat, deci, la nivelul simțurilor, oferă posibilitatea de a fi crezut.”¹⁷ Desigur, tot puterea rămâne tema esențială a cărții, însă, dacă e privită din această perspectivă, ea dezvăluie încă o posibilitate de interpretare a acestui uluitor text – din perspectiva relației dintre vizibil și invizibil, dintre realitate și iluzie, García Márquez revenind, în acest fel, implicit, la imaginarul epocii baroce.

Cititorul are doar pentru scurt timp impresia că citește o relatare a unui narator omniscient, pentru a realiza ulterior prezența mai multor voci narative deopotrivă de necreditabile, dar cu atât mai convingătoare în ceea ce privește mesajul de substanță al cărții. Ambiguitatea nu lipsește nici ea, nefiind întotdeauna clar cine vorbește sau dacă, pe parcursul unui singur capitol există o voce narativă privilegiată sau dimpotrivă, mai multe perspective la fel de îndreptățite. Poate cel mai reușit exemplu de ambiguitate narativă este tocmai cel al

¹⁷ Seymour Menton, „Ver para no creer. *El otono del patriarca*”, *Caribe*, I, no. 1, Spring 1976, pp. 7-27.

apariției caravelor lui Columb, moment în care vocile informatorilor și colaboratorilor președintelui se suprapun peste expresii arhaice sau sintagme consacrate din jurnalul ori scrisorile lui Columb. Totul, în *Toamna Patriarhului*, este mediat și nimic nu poate fi considerat a reprezenta vreo autoritate absolută – iar lipsa semnelor de punctuație contribuie la impresia pe care o produce cartea. Muzicalitatea textului, comparata uneori cu cea a operei lui Béla Bartók mizează mult și pe o tehnică polifonică ce funcționează aparent paradoxal și prin însumarea tensiunilor dintre dictator și popor. Juan Gustavo Cobo Borda mărturisește că García Márquez însuși a fost surprins atunci când i s-a explicat de către muzicologi faimoși apropierea ritmului narativ din cartea sa de formula artistică a compozitorului menționat, scriitorul explicându-și acest fapt datorită fascinației sale, în perioada definitivării romanului, pentru concertele lui Bartók, pe care le asculta frecvent.¹⁸

Vocea președintelui e absentă chiar și atunci când pare a fi prezentă, iar glasul cetățenilor e prezent și presimțit chiar și atunci când masele de oameni sunt departe și par absente. Cititorul devine pe parcurs conștient de faptul că textul pe care-l are în față se bazează, oarecum în mod asemănător cu un desen al lui Escher, pe o perspectivă mereu schimbătoare și dificil de definit. Corul *ad hoc* al cetățenilor încercând să înțeleagă moartea patriarhului subminează la tot pasul puterea deținută de dictatorul de-acum decedat. Ca în fața unei iluzii optice, cititorul trebuie să-și reconsidere mereu propriul punct de vedere în evaluarea semnificațiilor faptelor relatate, ca și cum fiecare cititor ar fi un nou Aureliano Babilonia în fața manuscriselor lui Melchiade. Dată fiind această situație, nici nu va fi o surpriză faptul că patriarhul însuși, deși deja mort, va putea vorbi, la fel și mama sa își va asuma rolul de voce narativă a unor fragmente de text, realismul magic depășind, astfel, granițele care păreau, imediat după apariția *Veacului de singurătate*, definitiv trasate și, eventual, închise.

Dar singurătatea despre care a vorbit adesea scriitorul, încercând să definească acest roman are legătură și cu singurătatea scriitorului, nu doar cu aceea a dictatorului decrepit descris în paginile cărții. Puterea cuvântului scris care îl fascinează pe patriarh este exact ceea ce-l fascinează pe oricare scriitor – pus, indirect, în gardă de García Márquez să nu cedeze ispitei de a se considera Dumnezeu nici măcar la nivelul textului pe care îl redactează. Căci ființa umană este supusă erorii, iar tentația demiurgică sfâșește, de cele mai multe ori, în eșec – iar dacă nu,

¹⁸ Juan Gustavo Cobo Borda, „García Márquez: contar cantando”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., p. 450.

atunci cu siguranță prefigurează un eșec ori un sfârșit, așa cum se întâmpla în *Un veac de singurătate*, când opera istorică, literară și revelatorie a lui Melchaide nu făcea altceva decât să anunțe, cu o sută de ani înainte, distrugerea așezării Macondo și a neamului Buendía – ironia realist magică a autorului constând în evidențierea faptului că nici măcar pergamentele elaborate cu atâta grijă și codificate atât de complicat nu vor rezista pentru eternitate, fiind înghițite și ele de vântul apocaliptic care distruge totul.

Bibliografie

1. Gabriel García Márquez, *Toamna patriarhului*. Traducere și prefață de Darie Novăceanu, București, Editura Univers, 1979.
2. Angela B. Dellepiane, „Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método*, *El otoño del patriarca*, *Yo, el Supremo*”, în *Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*, no. 29, 1977.
3. Roberto González Echevarría, „Historia y alegoria en la narrativa de Carpentier”, în *Cuadernos Americanos*, 1972, no. 39/1.
4. Rita Guibert, „Interview with Gabriel García Márquez”, în *Seven Voices. Seven Latin American Writers Talk to Rita Guibert*, New York, Alfred A. Knopf, 1973.
5. Ricardo Gullón, *Gabriel García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus Ediciones, 1970.
6. Plinio Apuleyo Mendoza, *Parfumul de guayaba. Convorbiri cu Gabriel García Márquez*. Traducere de Miruna Ionescu, București, Editura Curtea Veche, 2002.
7. Seymour Menton, „Ver para no creer. *El otoño del patriarca*”, *Caribe*, I, no. 1, Spring 1976.
8. Julio Ortega, „El lector en su laberinto”, în *Casa de las Américas*, La Habana, 176, sept.-oct. 1989.
9. Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

IMAGINARY AND HOMELAND MYTHOLOGICAL PROJECTION IN MIRCEA ELIADE'S PROSE

Rodica Maria Brad

Assoc. Prof., "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The study intends to make it evident that Mircea Eliade's homeland nostalgia is present in the author's exile literature. Eliade confesses several times that writing in Romanian language always represented for him a form of reconstructing the spirit of the country, similar to a direct contact with an important element of the country, the Romanian language. Writing thus constitutes a sublimation form of nostalgia and a modality to return to the jelly spirit, comparing to a journey to the centre, as Ulysses to Ithaca. The writer imagines stories with actions happening in his blessed homeland, the geographic, folkloric, social and moral space of Bucharest and the Danube field. The geographic space becomes a mythical and symbolical one, and the historical time also turns into a mythical representation. Bucharest, his native, childhood and adolescent city, appears as the backbone of the country, having a fabulous mythological age. Eliade's Bucharest is represented as an inexhaustible source of myths, a mythical and magical city, where ancient myths overlap miracles, which are happening everywhere. It looks like M. Eliade was pushing the myth into the Romanian geographical space, giving it an aura of affection and tenderness, a form of mythical love, which was born from the wound of exile and then transformed into literature.

Keywords : myth, literature, imaginary, nostalgia, homeland, Bucharest

Aşa cum o afirmă Eliade în repetate rânduri, imaginația simbolică joacă un rol determinant în structura conștiinței omenești, iar literatura este un mod privilegiat de cunoaștere și de comunicare a realităților umane, situându-se în prelungirea mitului și a visului. În *Jurnal*, autorul precizează că « universurile imaginare create de romane, povestiri, nuvele revelează valori și semnificații ale condiției umane necunoscute sau imperfect înțelese până atunci. Am insistat de asemenea asupra necesității existențiale a narațiunii, oricare ar fi forma pe care decide s-o aleagă scriitorul contemporan [...] literatura epică nu poate dispărea, pentru simplul motiv că

imaginația literară prelungește creativitatea mitologică și experiența onirică. Posibilitățile narațiunii sunt infinite, pentru că infinite sunt ‘personagiile’ și ‘evenimentele’ atât în viață și în istorie cât și în universurile paralele pe care le fundează imaginația creatoare. »¹ Și adaugă : « Dar n-am insistat îndeajuns asupra *analogiei între fenomenul religios și opera literară*. Întocmai după cum orice fenomen religios este o hierofanie (adică revelează sacrul într-un obiect sau un act profan), tot așa creația literară *revelează semnificații universale și exemplare în evenimente și personaje de toate zilele*. »² Sau, cu altă ocazie, tot în *Jurnal* : « Ceea ce mă fascinează în aceste experiențe este nevoia organică pe care o are omul de *a visa*, adică de mitologie (...). La nivelul oniric, mitologia semnifică povestire, adică să vizionezi o secvență cu episoade epice sau dramatice. »³.

Mit, literatură, imaginar, imaginație simbolică

Putem afirma că, la Mircea Eliade, patria este reinventată narativ cu mijloace ale imaginarului literar. Pentru scriitorul aflat în exil ea reprezintă un Centru al Lumii și un spațiu care iradiază sacralitate, asemenea limbii române, scrisul constituind o formă de sublimare a nostalgiei și un mijloc de întoarcere spirituală la matcă, o călătorie spre centru, asemenea celei a lui Ulise spre Ithaca.

Înrudirea dintre literatură și mit reprezintă pentru Eliade o constantă universală a sufletului omenesc care se manifestă sub forma imaginației simbolice, a cărei funcție esențială, definită prin noțiunea *coincidentia oppositorum* este aceea de a unifica toate aspectele realității pe un plan spiritual. Această unificare corespunde unei tendințe instinctive și specifice a conștiinței omenești care, în toate timpurile și în toate zonele geografice, a produs și continuă să producă sisteme și reprezentări de tip religios, chiar și în societățile desacralizate ale lumii contemporane. Imaginația simbolică determină major natura, organizarea, structurile și evoluția unei societăți și explică diversitatea culturilor și popoarelor lumii, fiind complementară științei, și nu opusă acesteia: « Mulți cred că imaginația poetică, creativitatea literară nu se împacă cu cercetările științifice *obiective* (...). Foarte puțini știu că *adevărații* oameni de știință gândesc

¹Mircea Eliade. *Jurnal*, vol.1(1941-1969), (ediție îngrijită de Mircea Handoca, București: Editura Humanitas, 1993), p. 287-288.

²*Ibidem*, p. 288.

³*Ibidem*, p. 554.

tocmai contrariul (...). Va trebui să mai treacă zece-cincisprezece ani până ce omologarea creativității științifice cu creativitatea artistică va deveni evidentă pentru toată lumea, inclusiv mediile academice.»⁴

Cât privește romanul ca gen, Eliade se declară pentru « neînlocuibilitatea » romanului-narațiune, a romanului-roman, care suplinește, în lumea modernă miturile.⁵ Acesta trebuie « să povestească ceva, pentru că narațiunea (adică invenția literară) îmbogățește Lumea nici mai mult nici mai puțin decât Istoria, desigur pe un alt plan. Suntem creatori în universurile imaginare cu mai multă șansă decât putem fi pe planul Istoriei. Faptul că se petrece ceva, că se petrec *tot soiul de lucruri* este la fel de semnificativ pentru destinul omului ca și faptul de a trăi în Istorie sau de a spera să o modifice ».⁶

Colaborarea dintre scriitor și savant

În cartea de interviuri realizată de Claude-Henry Rocquet, *Încercarea labirintului*, Mircea Eliade insistă asupra ideii că literatura continuă povestirea mitologică, având rolul de configurare și de revelare a esenței umane: « Se știe că literatura, orală sau scrisă, este fiica mitologiei și a moștenit ceva din funcțiile acesteia: să povestească întâmplări, să povestească ceva *semnificativ* ce s-a petrecut în lume.[...]Cred că orice narațiune, chiar și aceea a unui fapt cât se poate de comun prelungește marile povestiri relatate de miturile care explică cum a luat ființă această lume și cum a devenit condiția noastră așa cum o cunoaștem noi astăzi. Eu cred că interesul nostru pentru narațiune face parte din modul nostru de a fi în lume. Ea răspunde nevoii noastre de a auzi ce s-a întâmplat, ceea ce au înfăptuit oamenii și ceea ce pot ei să facă: riscurile, aventurile, încercările lor de tot felul. Nu suntem nici ca niște pietre, nemișcați, sau ca niște flori sau insecte, a căror viață e dinainte trasată: suntem ființe umane formate din *întâmplări*. Iar omul nu va renunța niciodată să asculte povestiri »⁷.

De asemenea, în *Jurnal I*, Eliade notează o experiență personală interesantă : « am avut și eu o experiență similară când am înțeles că ‘ formele istorico-religioase ’ nu sunt decât expresii,

⁴ Mircea Eliade, *Jurnal*, vol.2 (1970-1985) (ediție îngrijită de Mircea Handoca, București: Editura Humanitas, 1993), p. 227.

⁵ Cf. *Jurnal*, vol. 1, ed.cit., p. 205.

⁶ *Ibid.*, p.210.

⁷ Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, (Traducere și note de Doina Cornea, Cluj Napoca: Editura Dacia, 1990), p. 71-72.

infini variate ale câtorva experiențe religioase fundamentale. Când descoperă sacralitatea Cerului sau a Pământului, omul religios își exprimă descoperirea sa prin ‘ forme ’ (figuri divine, simboluri, mituri etc). care nu reușesc niciodată să traducă exact și total ceea ce semnifică sacrul celest sau teluric. Iată de ce alte expresii le înlocuiesc, la fel de incomplete și aproximative și, într-un fel, diferite de cele cărora le-au luat locul. Dacă analizăm toate aceste expresii începem să vedem structurile universului religios ; ghicim ‘arhetipurile’, modelele acestor Figuri divine care încearcă să se realizeze și să se comunice în întregime și nu reușesc, cu toate acestea, decât o nouă expresie. Căci tot ceea ce se realizează, adică este exprimat concret, este inevitabil condiționat de Istorie. Orice expresie religioasă nu este deci decât o mutilare a experienței depline. »⁸

Raporturile clare dintre literatură și fenomenul religios au consecințe în planul semnificațiilor generale și universale pe care literatura le revelează în modul ei specific : « Dar n-am insistat deajuns asupra analogiei între fenomenul religios și opera literară. Întocmai după cum orice fenomen religios este o hierofanie, [...] tot așa creația literară revelează semnificații universale și exemplare în evenimente și personaje de toate zilele. »⁹

La teoria atât de prolifică pentru literatură a irecognoscibilității miracolului, Eliade ajunge în 1937 scriind romanul său fantastic *Șarpele*. Așa cum observă cu îndreptățire Iulian Boldea, scriind acest roman, « Eliade luminează pentru sine și pentru cititorii săi informația irecognoscibilității misterului. Treptat, cu fiecare semn al camuflării sacrului în profan pe care conștiința sa îl interiorizează și prin intermediul creațiilor literare, Eliade arată prin universul imaginar al povestirilor sale că omul participă, dincolo de sine, la misterul întregii creații, ceea ce face ca fiecare manifestare a sacrului să nu mai fie străină »¹⁰. În această lectură, povestirile interbelice sunt povestiri ale reînnoirii și ale reintegrării, ale reînnoirii și restaurării, adresându-se tuturor nivelurilor conștiinței, ascunzând misterul evenimentelor aparent ne semnificative care trezesc ființa și o determină să caute calea spre realitatea ultimă. De fapt, așa cum remarcă același critic, asistăm la o fascinantă interacțiune a nivelurilor conștiinței scriitorului însuși. Prin mituri și istoria religiilor, Eliade se întoarce, de fapt, la traseul inițiat prin povestiri care relatează despre unificarea Logosului cu Viața: « În nuvelele mele, încerc

⁸ Mircea Eliade *Jurnal*, vol. 1, ed. cit, p. 357.

⁹ Mircea Eliade *Jurnal*, vol.2, ed. cit., p. 288.

¹⁰ Iulian Boldea, *Mircea Eliade Semnificațiile discursului autobiografic* in Rost, nr. 51, mai 2007, <http://www.rostonline.org/rost/mai2007/eliade.shtml>

mereu să camuflez fantasticul în cotidian. În acest roman care respectă toate regulile romanului ‘romanesc’, romanul secolului al XIX-lea, am voit, aşadar, să camuflez o anumită semnificaţie simbolică a condiţiei umane. Camuflajul acesta mi-a reuşit, cred, de vreme ce acest simbolism nu dăunează în nici un fel firului epic al povestirii. Cred că întotdeauna transistoricul este camuflat de istoric, şi extraordinarul, de obişnuit. [...]. E sigur că acest real cenuşiu, acest cotidian camuflează altceva. Este convingerea mea profundă. Acest aspect ar trebui să fie trecut şi în *romanul-roman*, nu numai în romanul sau în nuvela fantastică [...]. În toate povestirile mele, naraţiunea se desfăşoară pe mai multe planuri, ca să dezvăluie în mod progresiv *fantasticul* ascuns în banalitatea cotidiană. Aşa cum o nouă axiomă revelează o structură a realului, necunoscută până atunci – altfel spus, *instaurează* o lume nouă –, literatura fantastică dezvăluie, sau mai degrabă *creează* universuri paralele. Nu este vorba de o evaziune, cum o cred unii filosofi istoricişti; deoarece *creaţia* – pe toate planurile şi în toate sensurile cuvântului – este trăsătura specifică a condiţiei umane. »¹¹.

În nuvelele fantastice ale lui Eliade, putem decela structura procesului psihic al creaţiei şi al lumii spirituale camuflată în aparenţe cotidiene. Ghicim arhetipul, modelul lor, arhetip pe care Eliade a încercat să-l comunice în întregime, iar rezultatul a fost o serie de nuvele în care fiecare se constituie ca oglindă diferită a arhetipului însuşi. Orice naraţiune are la origine mitul, rolul literaturii fiind tocmai acela de a povesti « ceva *semnificativ* ce s-a petrecut în lume »¹². Povestirea prelungeşte aşadar marile povestiri relatate de miturile care explică cum a luat fiinţă această lume şi cum a devenit condiţia noastră aşa cum o cunoaştem noi astăzi.

Exilul şi literatura

Eliade însuşi susţine, în virtutea unei nostalgii paradisiace, autonomia creaţiei, libertatea absolută a creatorului, situarea acestuia în « oniric », într-o altă dimensiune temporală.: « Orice naraţiune, orice povestire ascunde ceva: ceea ce mă pasionează este tot camuflarea. Or, în literatura fantastică există structuri mitice care aparţin memoriei colective. Tocmai această camuflare a semnificativului, a sacrului se întâlneşte în unele povestiri fantastice pe care le-am

¹¹Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, ed. cit., p. 152.

¹²*Ibidem*, p. 71-72 .

scris. Numai că eu nu amestec cele două demersuri; ele sunt *complementare* ».¹³ Ideea merge în sensul dichotomiei (asupra căreia insistă în mai multe rânduri) dintre opera științifică corespunzătoare ariei diurne a creației și opera beletristică, corespunzătoare celei nocturne, adică creativității prin excelență.

La întrebarea lui Claude Henry Rocquet despre sentimentul contradictoriu pe care îl resimte în legătură cu exilul, răspunsul lui Eliade este următorul : « este adevărat că a fost o ruptură de pământul natal, dar această ruptură a existat deja în trecutul românilor; ea a existat și în istoria poporului evreu, care constituie un fel de istorie exemplară și pe care o consider ca unul din modelele lumii creștine. În ce neprivește pe noi, românii din Paris, și, în general, pe toți cei care au hotărât să rămână în Occident, spunem că nu eram emigranți. Eram doar în exil. Credeam că un scriitor exilat trebuie să-l imite pe Dante, și nu pe Ovidiu, fiindcă Ovidiu era un proscris — și opera sa este o operă de tânguire și de regrete, dominată de nostalgia lucrurilor pierdute —, în timp ce Dante accepta această ruptură, și nu numai căo accepta, dar mulțumită acestei experiențe exemplare a putut să-și termine Divina Comedie. Mai multdecât un stimulent, pentru Dante exilul era însuși izvorul inspirației sale. Atunci spuneam că nu trebuiesă scriem nostalgic, dimpotrivă, trebuie să profităm de această criză profundă, de această ruptură, așa cum a făcut Dante la Ravena »¹⁴.

Mărturisirea subsecventă este revelatorie pentru tema prezentului studiu și anume că pentru el scrisul în limba română a reprezentat întotdeauna o formă de recompunere în spirit a patriei, o întâlnire cu ea prin cea mai importantă dintre coordonatele acesteia, limba română : « Din când în când simțeam nevoia să-mi regăsesc izvoarele, pământul natal. În exil, pământul natal e limba, e visul. Și atunci, scriam nuvele. »¹⁵. Sau: « Pentru orice exilat, patria este limba maternă pe care continuă să o vorbească. Dinfericire, soția mea este româncă și ea joacă rolul patriei, dacă vreți, fiindcă ne vorbim înromânește. Pentru mine deci patria este limba pe care o vorbesc cu ea și cu prietenii mei, dar înainte de toate, cu ea; e limba în care visez și în care îmi scriu jurnalul. Nu este deci numai o patrie interioară, onirică. Dar nu există nici o contradicție,

¹³ Interviu realizat de Jean François Durval în “Le Monde”, 4-5 mai 1986 și reprodus de Cristian Badilita / Paul Barbaneagra, *Întâlnirea cu sacralul*, (Botoșani: Editura Axa, 1996), 40, citat de Elena Agachi Elena Agachi Fantasticul în opera lui Mircea Eliade http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari3/romana/Texte_lit.rom.1/9_elena%20agachi_botosani.pdf

¹⁴ Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, ed. cit., p. 84.

¹⁵ *Ibidem*, p. 79.

nici chiar tensiune, între lume și patrie. Oriunde există un Centru al lumii. Odată aflat în acest centru, ești la tineacasă, ești cu adevărat în adevăratul sine și în centrul cosmosului. Exilul te ajută să înțelegi lumea nu îți este niciodată străină, de îndată ce ai în ea un centru. Acest 'simbolism' al centrului' nu numai că îl înțeleg, dar îl și trăiesc ».¹⁶

Confesiunea de mai sus este repetată și dublată de multe altele, în aceeași gamă. Așa cum o spune expres Eliade, exilul a fost compensat prin mijlocirea scrisului devenit o expresie a nostalgiei și o prelungire spirituală a românității. Așa cum arată Sorin Alexandrescu în *Mircea Eliade dinspre Portugalia*, sejurul în Portugalia al lui Eliade, primul dintre parcursurile străinătății din biografia lui a produs în ființa sa successive mutații și abandonuri ale identității anterioare. Dialogul pasionat cu România a lăsat, gradual, locul unei aplecări asupra propriei vocații intelectuale. În etapele succesive ale exilului încheiat la Chicago, fascinația românității se va materializa în formulele inedite ale scrierilor ficționale ale exilului. Odată început periplul străinătății, revenirea în țară pe care scriitorul și-a dorit-o atât de mult nu se va mai produce așadar decât mediat, adică în ipostază narativă.

Plecarea din România a însemnat de fapt ieșirea dintr-o matcă, sfârșitul unui timp și începutul altuia, mutația producându-se atât în plan individual, cât și colectiv, pentru că, practic, Eliade trăia cu sentimentul, real, al unei Români care ieșea din Istorie. Este poate și motivul pentru care, în scrierile lui, insistă atât de mult asupra a ceea ce este unic, excepțional, în ființa românească. De asemenea, așa cum subliniază tot Sorin Alexandrescu, pentru Eliade desprinderea definitivă de politică a dus la literatură. Privit în ansamblul operei lui Mircea Eliade, acest cadru de gândire este ultimul în care autorul se considera încă implicat profund în destinele țării natale și, ca atare, face trecerea la ciclul lui de viață ulterior, de savant internațional dedicat erudiției și carierei strict profesionale, România scufundându-se apoi în nostalgie și ficțiune, așa cum se întâmplase cu India, la întoarcerea lui Eliade în România, în 1932.¹⁷ De fapt, în planul vieții private, nu era vorba doar de ruptura de țară, ci și de propria generație, de despărțirea de Nina și de abandonarea propriei biblioteci românești.

Literatura lui Eliade scrisă în exil este, din acest punct de vedere, un mijloc de exprimare a eului captiv în țesătura unei istorii dureroase și tragice. La data plecării lui din țară, România se afla în pragul unei noi istorii, cu noi actori, iar Eliade însuși făcea exercițiul reconstrucției

¹⁶ *Ibid*, p. 89.

¹⁷ Cf. Sorin Alexandrescu *Mircea Eliade dinspre Portugalia, În loc de prefață*, București, Humanitas, 2006.

propriei identități ca și al propriului destin în afara neamului și a țării sale. Așa cum afirmă cu fermitate criticul citat, sentimentul dezastrului se află la originea schimbării la față de după 1945, iar revelația vocației sale se produce pe fundalul căderii unei lumi căreia Eliade îi aparține organic. Salvarea trecea prin rupere și reinventare: « Portugalia mi se pare a fi un astfel de punct de ruptură, o șarnieră sau un punct de articulație al întregii vieți și creații eliadești, cu alte cuvinte locul cel mai bun de observație al acestora în întregul lor. »¹⁸

Patria, o geografie mitică

Putem afirma fără teama de a greși, că, la Mircea Eliade, patria este reinventată narativ cu mijloace ale imaginarului literar și reprezintă un Centru al Lumii și un spațiu care iradiază sacralitate, asemenea limbii române. Scrisul constituie o formă de sublimare a nostalgiei și un mijloc de întoarcere spirituală la matcă, o călătorie spre centru, asemenea celei a lui Ulise spre Ithaca, așa cum, de altfel, și mărturisește Eliade în *Încercarea labirintului*. Subliniind că arhetipul său este Ulise, Eliade precizează tocmai acest sens al nostalgiei, ca și camuflarea dorinței de a reveni acasă, călătoria lui Ulise fiind: « o călătorie spre Centru, spre Ithaca, cu alte cuvinte, spre sine însuși. El [Ulise] era un bun navigator, dar destinul-mai ales încercările inițiatice din care trebuie să iasă biruitor-l constrâng mereu să-și amâne întoarcerea acasă. Cred că mitul lui Ulise este foarte important pentru noi. Fiecare din noi va avea ceva din Ulise, ca și el, căutându-ne, sperând să ajungem, și apoi, fără îndoială, regăsind patria, căminul, ne regăsim pe noi înșine »¹⁹.

Țara natală configurează așadar o geografie sacră: « orice loc natal constituie o geografie sacră pentru cei care l-au părăsit, orașul copilăriei și adolescenței devine întotdeauna un oraș mitic. Bucureștiul este pentru mine centrul unei mitologii inepuizabile. Numai străbătând această mitologie, am ajuns să-i cunosc adevărata lui istorie, și, poate, propria mea istorie. »²⁰.

În *Jurnal* Eliade insistă asupra dimensiunii spirituale a Patriei ca spațiu real, în sensul de absolut, transcendent și subliniază valoarea exilului ca încercare inițiatică: « simțeam în sufletul meu revelația: desțărarea ca o lungă și grea încercare inițiatică, menită să ne purifice, să ne transforme. Patria, depărtată, inaccesibilă, va fi ca un Paradis în care ne reîntoarcem

¹⁸*Ibid*, p. 9.

¹⁹ Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, ed. cit., p. 85-86.

²⁰*Ibidem*, p. 86.

spiritualicește, adică în spirit, în taină, dar real. M-am gândit mult la Dante, la exilul lui [...] va trebui și noi să devenim asemenea lui Dante [...]...ca situație spirituală [...] pe Dante trebuie să ni-l luăm de model, nu pe Ovidiu »²¹.

Urmărind aceste importante mărturisiri ale autorului, înțelegem că Patria lui Eliade prezintă de fiecare dată o conotație afectivă și simbolică pentru că scriitorul redimensionează spiritual spațialitatea geografică românească. Spațiul românesc este deci supus prin chiar regimul literarității unui proces de mitizare, scriitorul făcând din el o mito-geografie proprie.

Bucureștiul, un oraș fabulos

Așa cum a observat cu îndreptățire Eugen Simion, Bucureștiul lui Eliade reunește toate valorile tradiționale, pe care le plasează într-o dimensiune mitică : « un oraș plin de semne, epifanii, un oraș inițiativ cu străzi care ascund mistere vechi și indivizi care poartă cu ei, fără să știe, mituri...Fărămă din *Pe Strada Mântuleasa*, Iancu Gore din *12 000 de capete de vite*, Gavrilesco trec prin întâmplări insolite și de cele mai multe ori inexplicabile, lumea bucureșteană este plină de capcane, pivnițele caselor ascund comori, cârciuma este un loc unde se revelează mari simboluri [...] Un oraș așadar sacru, ca o veche așezare helenică, o sursă inepuizabilă de mituri-acesta este Bucureștiul lui Mircea Eliade. »²²

Bucureștiul este centrul de gravitație al tuturor tărâmurilor dezvăluite în nuvelele fantastice. Spațiu central al universului creației literare a lui Eliade, Bucureștiul este un fel de osie a lumii românești, orașul mitic și magic în care se suprapun mituri străvechi și se întâmplă miracole la tot pasul.

În plan biografic, capitala a reprezentat, se pare, pentru Eliade, orașul capabil să-l conducă spre arhetipul ființei lui eterne, imuabile. Așa se recomandă spații reale din geografia Bucureștilor cum sunt Pădurea Băneasa, Strada Mântuleasa, strada S. în care se întâmplă acțiunea din *Secretul doctorului Honigberger*, locul numit « Floarea Soarelui » unde Leana cântă în cârciumi pentru a îmblânzi sufletele oamenilor, etc. Trebuie spus că chiar tărâmul misterios al Shambalei, echivalând cu găsirea libertății absolute este posibil de accesat din chiar centrul Bucureștiului. Dominic Matei vine în capitală cu gândul de a se sinucide (de fapt, el va renaște)

²¹ Mircea Eliade *Jurnal*, vol. 1, p. 204-205.

²² Eugen Simion, Posfață la *Integrala prozei fantastice*, vol. V, ed. cit, p. 209.

și tot aici, Cucoaneș, macrantropul, își începe experiența fabuloasă a creșterii în înălțime care îl va scoate din regnul uman. Loc de întâlnire a energiilor cosmice, Bucureștiul este și spațiu al miracolului vindecării în *O fotografie veche de 30 de ani*.

Dacă Bucureștiul nuvelor fantastice este mitic și magic, cel al scrierilor realiste de tinerețe *Huliganii* și *Întoarcerea din rai* este spațiul în care se consumă destine impetuoase, greu de încorsetat în tipare. Astfel, în *Întoarcerea din rai*, personajul Pavel Anicet este fascinat de București, mai mult chiar decât oamenii din preajmă sau de propriile iubite și gândește stenic și senin la viitorul acestui oraș pe care îl vede crescând sub ochii lui. În *Huliganii*, străzile, casele, viața de noapte a Bucureștiului, activitatea trepidantă din redacțiile ziarelor sunt prezentate în învolburarea și viermuiala specifice marelui oraș.

Noaptea de Sânziene reprezintă o frescă a societății românești surprinsă în spațiul temporal dramatic, convulsionat, al istoriei contemporane. Toate marile evenimente: rebeliunea legionară, războiul din Răsărit, ocupația rusească, lupta pentru desființarea libertăților, totul proiectat pe pânza datinilor și credințelor ancestrale sunt dramatic trăite într-un București marcat profund de « teroarea istoriei ». Acțiunea romanului se desfășoară pe durata a 12 ani din istoria Bucureștilor, plasându-se semnificativ între două nopți de Sânziene, una petrecută la București și cealaltă la Paris. Toate destinele personajelor sunt răvășite de istorie, devastate de evenimentele tragice ale rebeliunii legionare, ale războiului sau ale anilor sumbri de putere sovietică. Romanul a fost conceput cu anvergură europeană, astfel încât timpul și istoria românească se îmbină și se regăsesc în istoria Europei într-o epopee care înfățișează în tonuri sumbre istoria europeană recentă ca și destinele marcate de teroarea istoriei. Ca și alte opere eliadești, romanul *Noaptea de Sânziene* e o carte scrisă în perioada pariziană și, ca atare, respiră toată nostalgia patriei și a orașului natal. Dacă spațiul romanului este preponderent românesc, anumite episoade se petrec în Anglia, Portugalia sau Franța. În afara Bucureștiului, în țară, secvențe narative sunt plasate și la Snagov, Miercurea-Ciuc, Sighișoara sau Râmnicu-Sărat.

Amplă frescă socială și istorică, romanul este considerat de Mircea Eliade drept capodopera sa. Acțiunea se petrece așadar între 1936 și 1948 iar în *Jurnal* autorul nota la 27 iunie 1949 că în scrierea romanului s-a lăsat purtat de imaginație pentru a reconstitui ca într-un vis această epocă a tinereții sale. De aceea, participarea afectivă profundă a scriitorului la prezentarea evenimentelor impusă de narațiunea de tip obiectiv face ca trăirea vremurilor să fie puternică, autentică și viguroasă.

În prozele fantastice Bucureștiul devine un cadru misterios în care sacrul se manifestă cu putere, creând falii de sacralitate în întinderea profană a spațiului. Aproape la fiecare pas, cititorul este întâmpinat de o taină, de un mister care așteaptă să fie revelat. Casele sunt enigmatice, ascunzând taine adânci, așa cum se întâmplă în *Secretul doctorului Honigberger*: « În aceeași după-amiază am fost în dreptul casei pe strada S. Oprindu-mă în fața numărului 17 am recunoscut una din acele case pe lângă care nu puteam niciodată trece fără să încetinesc pasul și s-o spionez, dornic de a ghici ce se întâmplă înapoia zidurilor îmbătrânite, cine viețuiește acolo și luptându-se cu ce destin. Strada S. este chiar în centrul Bucureștilor, foarte aproape de Calea Victoriei. Prin ce miracol a izbutit să rămână neatinsă casa boierească de la numărul 17, cu grilaj de fier, cu pietriș în curte, cu salcâmi și castani crescuți în voie strivind sub umbra lor o parte din fațadă? Poarta se deschidea greu și te întâmpina printre brazde și flori bogate de toamnă, un bazin în care apa se uscaseră demult și doi pitici cu capetele colorate. Era parcă, un alt văzduh aici. O lume care se stinsese cu încetul în celelalte cartiere mândre ale capitalei și care se păstrase aici cuviincioasă fără agonia decrepitudinii și a mizeriei. Era o casă boierească de pe vremuri, dar bine păstrată. Doar umezeala arborilor vestejise prea timpuriu fațada. Intrarea principală era apărată, cum se obișnuia acum 40 de ani, de un evantai de sticlă brumată. Câteva trepte de piatră înverzite de mușchi și purtând pe lături mari ghivece de flori, duceau la o marchiză cu geamurile de sus colorate. În dreptul soneriei nu era nicio carte de vizită »²³. Din această casă a plecat spre târâmul schambalian renumitul doctor brașovean Zerlendi. Zidurile, odăile, biblioteca își apără singure secretul și par impenetrabile naratorului care revine după un timp și se regăsește într-un cadru profund schimbat ce împiedică descifrarea tulburătoarei istorii petrecute între zidurile casei : « Cîteva luni în urma celor istorisite mai sus, am trecut din nou pe strada S. Casele de la numărul 17 se dărâmau. Grilajul fusese în parte smuls, bazinul încărcat cu fiare vechi și lespezi. Am rămas mai multă vreme la pîndă, doar de-oi zări pe una din cele două femei și oi putea afla ceva în legătură cu neînțeleasa lor purtare. Dar nu erau decât lucrătorii și un antreprenor care îi zorea. Târziu, m-am îndreptat spre capătul străzii, aproape îndurerat de taina aceasta, pe care nu o puteam în niciun chip pătrunde pînă la capăt »²⁴.

²³Mircea Eliade, *La țigănci și alte povestiri*, (cu un studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru literatură, 1969), p. 254-255.

²⁴*Ibidem*, p: 305-306.

La țigănci-un spațiu miraculos

Tot un mister impenetrabil ascunde și grădina țigăncilor din nuvela fantastică *La țigănci*. Despre decriptarea nuvelei, Eliade scria în *Jurnal* la 14 ianuarie 1980, nemulțumit de comentariul critic făcut în cronicile vremii: « Ar trebui să scriu într-o zi un comentariu critic, discutând câteva articole apărute despre *La țigănci*. Am impresia că nu s-a înțeles lucrul esențial : povestirea aceasta nu “simbolizează” nimic, adică nu transformă realitatea imediată într-un cifru. Nuvela fundează o lume, un Univers independent de geografia și sociologia Bucureștiului de prin anii 30-40. Nu trebuie căutat *la ce se referă* realitatea care ne este accesibilă *nouă*, diferitele episoade, nici ce *reprezintă* cutare sau cutare personaj. Este prezentarea unui Univers nou, inedit, cu legile lui proprii-și această prezentare constituie un act de creație, nu numai în înțelesul estetic al expresiei. Pătrunzând în acest Univers, învățând să-l cunoști, savurându-l, ți se *revelează* ceva. Problema care se pune criticului nu este : cum să descifrez ‘ simbolismul ’ povestirii, ci, admitând că povestea m-a ‘ fermecat ’, m-a ‘ convins ’, cum să interpretez mesajul pe care-l ascunde realitatea ei (mai precis această nouă specie de *realitate* care mi se dezvăluie citind ‘ aventura ’ lui Gavrilescu ».²⁵ Sau nota de la 10 martie 1968 : « Tot despre *La țigănci*. O asemenea literatură fundează propriul ei univers ; întocmai după cum miturile ne dezvăluie fundarea lumilor, a modurilor de a fi (animal, plantă, om etc), a instituțiilor, comportamentelor, etc. În acest sens se poate vorbi de prelungirea mitului în literatură : nu numai pentru că anumite structuri și figuri mitologice se regăsesc în universurile imaginare ale literaturii, ci mai ales pentru că în amândouă cazurile e vorba de creație, adică de ‘ crearea ’ (revelarea) unor lumi paralele universului cotidian în care ne mișcăm. *La țigănci*, ca și un mit polinezian sau nord-american, este și nu este o lume ‘ reală ’, o lume adică, în care trăiește sau poate trăi omul de toate zilele. Dar, întocmai ca mitul, *La țigănci* (și alte nuvele de acest fel) revelează semnificații nebănuite, *dă sens vieții ‘de toate zilele’* »²⁶.

Cât privește spațiul miraculos al grădinii în care pătrunde Gavrilescu, acesta este perceput ca fiind mai întâi diferit de celelalte : « La umbra nucilor îl întâmpină o neașteptată, firească răcoare, și Gavrilescu rămase o clipă derutat, zîmbind. Parcă s-ar fi aflat dintr-odată într-o pădure la munte. Începu să privească uluit aproape cu respect arborii înalți, zidul de piatră acoperit cu

²⁵ Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. 1, p. 585.

²⁶ *Ibid*, p.585-586.

ieredă și, pe nesimțite, îl cuprinse o infinită tristețe »²⁷. Intrând în acest spațiu, eroul pătrunde într-un fel de labirint spațial, dar și temporal care-i amintește trecutul și-l propulsează, în același timp, spre viitor : « Gavrilescu pătrunse într-o penumbră curioasă, parcă ferestrele ar fi avut geamuri albastre și verzi. Auzi depărtat, apropiindu-se tramvaiul și uruitul metalic i se păru atât de insuportabil încât își duse mâna la frunte »²⁸. Realismul aparent al începutului nuvelei este contrazis de derularea insolită a evenimentelor din grădina țigăncilor care este o edenică oază de umbră reconfortantă. Fără arșița de-afară, Gavrilescu nu ar fi intrat niciodată *la țigănci*, spațiu tabu pentru un om corect și *familist*. Casa țigăncilor considerată de către cei din jur teritoriu al plăcerilor trupești, este la Eliade un spațiu în care sacralul e camuflat în profan și, ca urmare, locul nu este ales la întâmplare, chiar confuziile fiind întreținute în mod deliberat. Elementele aleatorii sau nu care decid intrarea personajului în acest spațiu fabulos ca și aventura lui năucitoare sunt căldura teribilă și pierderea de către profesor a partiturilor.

Pe strada Mântuleasa : o mitologie bucureșteană

Printre nuvelele fantastice, *Pe Strada Mântuleasa* prezintă poate cea mai mare încărcătură simbolică și mitică, configurând un alt tip de realitate, un univers deschis sacralului, aflat în căutarea reînnoită mereu a modelului salutar. Opoziția real/ ireal păstrează echilibrul dinamic dintre cele două lumi, cea reală și cea fantastică. Despre scrierea acestei povestiri, scriitorul înserează mai multe note în *Jurnal*. Astfel, în august 1957 Eliade notează că, începând să scrie la această povestire, se simțea cufundându-se într-o mitologie bucureșteană rămasă în adormire cincisprezece ani. Doi ani mai târziu, Eliade reflectează la procesul de eliberare, prin creație, față de corsetul geografic și istoric și afirmă “adevăru” mai pronunțat al ficțiunii în fața realității, precizând la 24 iulie 1959 că Bucureștiul din *Pe strada Mântuleasa*, deși legendar, este mai « adevărat » decât orașul binecunoscut al nașterii și tinereții sale. Două luni mai târziu, aflat la New York, scriitorul face aprecieri despre nuvelă : « Aveam cu mine manuscrisul *Pe strada M.* și două caiete din jurnal. Nu știu de ce credeam atunci că paginile acestea sunt atât de prețioase, dar vedeam *Pe strada M* (când va fi încheiată) ca singura mea carte literară liberă scrisă pur și

²⁷ Mircea Eliade, *La țigănci și alte povestiri*, (cu un studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, București: Editura pentru literatură, 1969), p. 446-447.

²⁸ *Ibidem*, p. 447-448.

simplicu pentru că mă desfăta scrierea ei. »²⁹. Înțelegem din această notă faptul că literatura este pentru Eliade prima lui vocație reprezentând forma de manifestare a libertății absolute tocmai pentru motivul că creația desfată spiritul, iar a desfăta înseamnă a scoate la lumină, din străfundurile memoriei, mitologiile uitate care oferă încă atâtea sensuri în și pentru actualitate. Într-o altă notă din *Jurnal* din 30 ianuarie 1977 Eliade își exprimă satisfacția vie pentru succesul de public al acestei povestiri în Franța și mărturisește că acest succes îl face să speră că editorii vor începe să fie interesați de publicarea operei sale românești, mai precis a nuvelor sale fantastice.

În povestire, Iozi dispare în apele unei pivnițe din miraculoasa Stradă Mântuleasa și o seamă de personaje, cele care cred în miraculos, ne invită să înțelegem că, de fapt, eroul a trecut într-o altă dimensiune, adică a pășit în lumea de dincolo. O altă posibilă lectură, în sens politic și ideologic, este sugerată : cea a evadării din comunism și a pregătirii pentru o lume liberă. Lucruri cu totul neobișnuite se întâmplă eroilor care depășesc statura obișnuită, comună. Astfel, Darvari Petru, cel care stăpânește muștele, se află permanent în miezul lucrurilor, iar săgeata lui Lixandru nu cade pe pământ, ci pare a fi înghițită de ceruri. Fărămă este personajul-mit, creator de istorie, iar Oana este o eroină cu totul ieșită din comun, având, se pare, strămoși mitici. Rolul ei este acela de a ne spune că omul este solidar cu universul în integralitatea sa. Visul ei actualizează un mod de existență total, dincolo de istorie, cel spre care tinde ființa dornică de adevăr și de real. Un alt personaj misterios este boierul Calomfir, soțul frumoasei Arghira care, dorind să-și vindece soția oarbă, construiește un laborator în pivniță. Acesta va fi însă înghițit de ape, ceea ce înseamnă că un spirit pozitiv nu poate pătrunde în lumea vrăjită a misterele de sub pământ, guvernate de spiritele Blajinilor, ființe subterane fabuloase care trimit din când în când mesaje către cei vii.

Trăind în plină teroare comunistă, Fărămă își creează prin povestire, asemenea scriitorului însuși, o univers nou, cu legi proprii, care sporește impresia de fabulos în care se scaldă poveștile reale ale eroilor. Strada Mântuleasa, cu castanii în curte și cu zarzări și vișini devine locul în care sacrul se camuflează la tot pasul în profan. Se fac trimiteri la legenda preafumoasei Arghira, care a trăit pe la 1700 (...), dar care a rămas de pomină în București aproape un veac după moartea ei. Strada Mântuleasa este legată ea însăși de miraculoasa vindecare a ochilor Arghirei

²⁹ Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. 1, ed. cit., p. 331.

întâmplată prin mijlocirea Zamfirei, numită și Marina, cu 200 de ani în urmă. Tot în strada Mântuleasa revine această vindecătoare care-i învață pe oameni să vadă dincolo de aparențe, colportând adică teoria eliadescă a irecognoscibilității miracolului și arătând că oamenii nu mai știu să vadă ca să descifreze semnele din jurul lor.

Străzile, casele, dar mai ales pivnițele devin locuri de trecere spre tărâmul Blajinilor. Lixandru vorbește el însuși despre mistere ascunse în *adâncurile* capitalei: « Eu am aflat tot iscodindu-l pe Dragomir, și simt că semnele sunt pe aici, undeva pe aici, între bulevard, Popa Soare și Calea Moșilor și întindea brațul și-l rotea de mai multe ori. Dacă aş avea un miliard, aş cumpăra toate casele astea și le-aş dărîma, îmi spuse el odată. V-ați cruci și dumneavoastră, și istoricii, și arheologii de tot ce-aș găsi eu pe aici, pe sub pământ, pe sub trotuarele astea, și bătea deznădăjduit cu călcâiul în piatră. Așezări omenești cu mult mai vechi decât bănuți dumneavoastră. Nu că m-ar interesa, că eu nu asta caut, dar v-ar interesa pe dumneavoastră, pe toți să aflați câte taine zac ascunse pe sub pietrele și casele astea »³⁰.

Elena Agachi susține în studiul său intitulat *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade* că reluarea la nesfârșit a poveștii de către umilul povestitor Fărîmă poate fi privită ca cheie a actului de ocultare –revelare a unor sensuri neaparente: « Considerăm că marea aventură a căutării lui Fărîmă („the quest”) este doar un pretext al autorului implicit de a construi și dezvălui o lume trecută, miraculoasă, tocmai pentru a o opune unei lumi în descompunere, degradării la toate nivelele, sub imperiul politizării de tip totalitar. Finalul, în schimb, oferă o ‘cheie’ care ar conveni lecturii de tip fantastic : prins parcă într-o buclă temporală (asemeni lui Adrian din *În curte la Dionis*), personajul își reîncepe demersul obositor din care nu există ieșire. Așadar, sintagma "Am întâlnire pe la două, două și un sfert, două și jumătate” nu este, în opinia noastră, o ‘parolă’ la care se așteaptă un răspuns, ci un semn naratorial al reluării unui demers fără ieșire. De altfel, romanul se termină ‘obtus’, fără nici o certitudine: „ – Și cu toate acestea, vorbi celălalt, foarte încet, trebuie să-i recăpătăm încrederea...Trebuie să mai încercăm o dată...”³¹ „A recăpăta încrederea”, „a încerca încă o dată” semnifică o istorie care se repetă și care nu are șanse de a lua sfârșit. Nu întâmplător, Naratorul ne prezintă același personaj în același cadru, pe aceeași vreme toridă cu aceleași replici care și deschid romanul; deși, la final, situația este

³⁰ Mircea Eliade *Pe strada Mântuleasa* in Mircea Eliade *Proza fantastică*, vol.III , p. 135.

³¹ Elena Agachi *Fantasticul în opera lui Mircea Eliade*
http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari3/romana/Text_e_lit.rom.1/9_elena%20agachi_botosani.pdf

inversată (un pretins fost elev crede că-și recunoaște fostul învățător), acest aspect nu face decât să confirme faptul că finalul romanului este un posibil alt început al romanului, într-o tehnică a revelării/ocultării pe care am numi-o morganatică și care este caracteristică întreg ansamblului romanesc. ».³²

Tot un București mitic, al cântecelor de petrecere și al grădinilor de vară este prezentat în nuvela *În curte la Dionis*, în care Leana, un fel de Orfeu în variantă feminină, cântă în cârciumi pentru a-și regăsi iubitul amnezic. Leana iubește Bucureștiul, de care nu se poate despărți, tocmai pentru că știe că aici o așteaptă Adrian, poetul amnesic de care este îndrăgostită.

Tot prin București este condus și Dayan de către jidovul rătăcitor prin spații meandrice și case nelocuite, iar după ce se desparte de acesta, Orobete-Dayan înțelege că au pribegit împreună trei zile și trei nopți. Dislocările spațiale și temporale sunt propice acestor locuri care devin de trecere între două țărâmurii. Aici, întocmai ca în *La țigănci*, personajul este lăsat să rătăcească, iar casele devin, cu odăile lor întortocheate, adevărate labirinturi unde protagoniștii caută să se regăsească pe sine sau să descopere marile adevăruri. Temporalitatea este și ea magică, determinată de miraculoasa Noapte de Sânziene.

În nuvele întâlnim așadar la Eliade un București arhaic, dominat de grădini și case străvechi ce ascund spații labirintice, misterioase, biblioteci bogate, cu ferestre mari ce dau spre grădini imense și un București nou, marcat de semnele modernității, cu tramvaie și clădiri cu lift, spațiu în care sacrul e tot mai mult ocultat de profan pentru că oamenii sunt tot mai opaci la misterele care-i înconjoară. Distrugerea lumii încă dominată de mituri și povești se prefigurează prin simbolul demolării prezent în mai multe scrieri precum *Secretul doctorului Honigberger*, *Douăsprezece mii de capete de vite*, *Pe strada Mîntuleasa*, *Incognito la Buchenwald*, *Uniforme de general* sau *Noaptea de Sânziene*.

Concluziile acestor analize ne conduc la ideea că, pentru Eliade, coloana vertebrală a spațiului românesc este dată de orașul natal al scriitorului, Bucureștiul, care, în mod special, păstrează elemente arhetipale, mitice sau care țin de miraculos. Grădina este cu precădere un spațiu obsedant, repetitiv, configurând un cadru edenic, arhaic și boem, o oază de liniște și de intimitate, în fața agresiunii civilizației. Am spune că Bucureștiul, orașul de suflet al lui Eliade se pretează, mai mult ca oricare altul, la tehnica binecunoscută a nuvelei fantastice în care scriitorul

³²*Ibidem.*

recurge la cele două planuri ce permit desfășurarea teoriei irecognoscibilității miracolului : planul profan care permite o falie în care sacrul se manifestă cu deplină forță, dând sens experienței, căutării sau întâmplării neobișnuite prin care trece eroul. Aflat la antipod față de Bucureștiul lui Caragiale, cel al lui Eliade este expresia unei iubiri mitizate, născute din rana exilului și transpuse în literatură. Altfel spus, Eliade împinge în mit spațiul geografic românesc, conferindu-i o aură de afectivitate și de tandrețe specifică.

Bibliografie

1. Elena Agachi Fantasticul în opera lui Mircea Eliade
http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari3/romana/Texte_lit.rom.1/9_elena%20agachi_botosani.pdf
2. Sorin Alexandrescu *Mircea Eliade dinspre Portugalia, În loc de prefață*, (București: Humanitas), 2006.
3. Iulian Boldea, *Mircea Eliade Semnificațiile discursului autobiografic* in Rost, nr. 51, mai 2007, <http://www.rostonline.org/rost/mai2007/eliade.shtml>
4. Mircea Eliade *Proza fantastică vol I-V*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1992.
5. Mircea Eliade, *La țigănci și alte povestiri*, (cu un studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, București: Editura pentru literatură), 1969.
6. Mircea Eliade. *Jurnal*, vol.1(1941-1969, ediție îngrijită de Mircea Handoca, București: Editura Humanitas), 1993.
7. Mircea Eliade, *Jurnal*, vol.2 (1970-1985, ediție îngrijită de Mircea Handoca, București: Editura Humanitas), 1993.
8. Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, (Traducere și note de Doina Cornea, Cluj Napoca: Editura Dacia), 1990.
9. Eugen Simion, *Posfață la Proza fantastică vol I-V*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1992.

THE MYTH OF CREATION AT HORIA LOVINESCU AND VALERIU ANANIA

Adela Drăucean

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

*Abstract: The study aims to analyse the processing of myth creation in *Death of an Artist* by Horia Lovinescu, and *Craftsman Manole* by Valeriu Anania. Although the titles, names of the protagonists of the two operas highlights a deep and sincere attachment of the writers toward a myth, they essentially offers a new and innovative way over sacrifice for creation. The main theme of Anania's creation would be that reality inspires art, and art through transfiguration gives birth to a new reality, negating the model. Thus, Manole sees the future of the new church at a time when he looked at his wife and the child in her arms, understanding that he can build the church if he sacrifices them. And in *The Death of an Artist*, the hero-Manole Crudu sees in art "the sign of the power of man over the chaos and death."*

Key-words: sacrifice, creation, myth, name, eternity

The myth of the creative sacrifice inspired Horia Lovinescu in *The Death of an Artist* and Valeriu Anania in *Craftsman Manole*.

The dramatic opera-*The Death of an artist*, written by Horia Lovinescu, put into discussion the problem of creation, but especially of the creator. The author in order to embrace the ideas in the play is inspired from two Romanian myths: that of sacrifice for creation and that of the transhumance, being highlighted by the old critic Gheorghe Ciompec: "Absorbing in an unitary vision suggestions from two masterpieces of the old song (*Miorita* and *Meşterul Manole*)-so related as a way to conceive the human confrontation with destiny-the play ensures a wide background in the perspective in which the characters' gestures and words sent to archetypes" (1979: 245-246). The manner in which it is noted the destiny of the protagonist is a philosophical and a modern one. He is in a continuous struggle for life, carrying on his shoulders the fear of death. The conflict is typical human one, noting different facets from life. The main character, Manole Crudu is surprised in different limited situations from life, and

his reactions are written with true craftsmanship. The hero is not only symbolic, but gives the reader a chance to refined throughout his evolution, because it is dominated by the same worries that prowling the modern man. The language used in the play is an abstract one, and this thing frame the text in a string of contemporary plays, making use of such abstracted communication.

If in *Arges Monastery* the action takes place during the reign of Negru-Voda, at Lovinescu the time of action is specified as follows: "The action takes place nowadays, from summer to autumn." This temporal index is still a way to update and modernize the text. What the author wants to transmit to us is not necessarily the duration of the events, but rather to astonish Manole along his life (in the text of the drama it is his specified Manole's age 58 years old).

At the beginning it is described Manole Crudu's house and garden from Snagov, sculptor as profession, in other words a creator. His surname itself referred direct to Manole the mythical craftsman Manole, just that his name is suggestive – Crudu, thing that leads us with the thought that of his attitude towards others and itself which has generated a conflict between selfishness and responsibility. Even though the native places should generate peace and fulfillment, the atmosphere is strange and conveys the feeling of insecurity. Everything is diffuse in the night "a light makes its appearance" and "falls off a shade contour image which shake strangely," and Manole Crudu seems to refined the place in which he is. He "touch the objects to seek the way as if he is blind," it was a sign that he was absent from home. He had left the country for four years. This moment it is not by chance, because "in the night disappear the boundaries between the real and the mysteries world, between the death and life world" (Ruști, 2002: 258), and in his mind it is already a struggle on the life and death theme.

The hero is described as "a still handsome man, strong and massive, with very grizzled and dense hair," which found in a specific moment to the second age: on the one hand still good looking man, on the other hand doubtful in his own qualities. This crisis shakes all his universe. The first Manole's words seems to be misunderstood words "I saw the again" but he still makes light regarding his words: "How to be a gap in the garden, you're a fool!", and then motivates that he is tired and this state of exaltation leads him to tell nonsense. When Manole talks about the gap he refers to the world of death; and death scared him. Also "the gap is the place of falling, the place of disappearance and nothingness" (Evseev, 2007: 338) and its significance is related to death. The gap seems the place of coming down inside of the creature, as we will observe along the workpiece.

In the garden, Manole meets with Domnica, an 85 years old lady, who was a nanny. She puts him several uncomfortable questions, from the desire to find more about him, because of his long absence from home. Asking him if it is true that he is sick, she just note a sensible point for the hero who sends him indirectly to death. He is in a state of denying of his physical vulnerability "Do you see? ... I am in all my power. "The old lady is curious to know why Manole came back: "Are you a great man, Manole? It is written in the newspapers about you? Or you became poor and that's why you come home?" She doesn't know that by questioning him she twists a knife in his soul, who found in a crisis of his career as an artist, but also of his personality.

Manole finds out from Domnica details about his sons, Vlad, of 30 years old, and Toma, of 24 years old. Now Monole finds out that Vlad likes the daughter of a maid Aglaia, but he refuses to believe that his son would like "whipper-snapper." Manole laughs at the news brought by the old lady and suddenly changes the subject, putting into discussion the "death." Domnica says that death is very close for her and recites some verses: "Death comes in the garden/with a glass and a light/you hear how it beat the bells/ Arise, arise and hear it." Suddenly Manole got sick, putting his hand at the heart and enters into a state of unconsciousness.

The second day is announced to be busy. Cristina, daughter of Aglaia, of 17 years old, answers at the telephone of the family and argues to all the callers why Manole cannot be at the receiver. The appearance of the young girl is very important, being nice, "but not that it matters, but also her grace and healthy, of young animal and clean." The words that describe Cristina outlines the importance of life and healthy, aspects will be assessed throughout the drama. She is the opposite of death, she represents everything that is more beautiful and more cherished in life, and she is the protection of the artist in front of the son. Vlad takes in ridicule what the press wrote about his father, after seeing that the girl is surrounded by newspapers: "What do they write? Eternal chatter of course..." Cristina is annoyed of attitude of the son towards his father and declares that the great sculptor is for her "a God." She leaves taken from wave and thinks with loud voice in front of Vlad: "To be his girl, ah, how I love and care him! The whole life I would worship him only." From here we can understand that common human perception over the man of genius: total admiration and willingness to give everything to the master.

At the time of the discussion between of the two young men, Manole comes from the room together with the doctor. Now, he meets Cristina for the first time, since he returned home: "Look, how she grew up. When I left, she was bellows with eyes, and now she is like a butterfly coming out from the chrysalis ... Cute, very cute!" To Manole doesn't come easy to see the young girl, because he is put in the situation to face up his own aging. He lights up a cigarette in front of the doctor: "You must, you must! I am not learned with this word. I've always done all my pleasures." His words are very significant regarding himself. The selfishness for the creation was above any other value, including above all the family, children, and eros. Manole could support any defeat from life, but not the one losing his career as a sculptor.

Cristina takes the master's defence and in the discussion about the healthy of this with his mother. Agalaia, more realistic, says that Manole "is dying," trying to persuade the girl to make it enjoyable, in order not to lose the job, if Manole would die. Aglaia is in the antonymous relationship with Cristina; she sometimes runs by petty interests, while Cristina is relying only on clean feelings, on the pure and unadulterated feeling. Cristina, with a naïve and young enthusiasm revolts: "I'm going to show him that there is a clean soul in this house." At Cristina love can't be counterfeit. She is the prototype of the angelic being of which any man can fall in love. Even if the theme of the drama is that of pride of the artist and the struggle with his own destiny, we cannot neglect any facet of love presented in the drama. Cristina is pure, innocent and fits perfectly like a balm on the inner "wounds" of Master Manole Crudu.

If Cristina represents life for the artist, Domnica is like a messenger of death. The appearance of the old lady stirring him and her many years sacred him, because he leads a permanent struggle in thoughts with "death gap." His nanny, who was like a mother for him, now she terrifies him.

Manole's state of restlessness and dissatisfaction is amplified at the time of the meeting with Claudia Roxana, "a famous actress," fact that causes him to affirm as a reproach: "None of those who are close to me have not really enjoyed my return." The master suffers because he is considered on the second place in the lives of his friends. Even if art headed his life, he searches to be fulfilled also in the family plan.

Manole thought that meeting Claudia will bring him peace and regaining his balance. After the departure of the woman, Manole's monologue sounds like this: "I didn't tell you any word of tenderness ... Neither that I am seriously heartsick. Nor that I'm scared of death." Manole

finds out that between him and Claudia occurred a separation at the level of heart and conscience. He did not find safety and strength to go forward with the woman he loved a big part of his life. Finding this saddens and surprises him. Their discussion is for Manole a door closed in front of him.

Not just the relationship with Cristina affects him, but also the one with his son, Vlad. When the sufferer father reproached the son that he did not come to visit him on his own initiative, Vlad tells him: "I knew that you have visits. And then, we've used us not bother you uncalled." Vlad's reply transmits many things. Manole, as a father, kept his sons far away from him. The workshop was for Manole a sacred place, and his children did not enter uninvited. Now, past by the youth and ill, Manole would like his boys' affection, but he cannot longer benefit from it all at once. The distance between the two is steeped also by their ideas about art, which is observable when father criticizes son's works: "In what are you doing is a lack of security and also an aggressive ostentation, which may be admitted to an amateur, but not at a true craftsman. And you have thirty years." His words are hard for Vlad, why he reproaches to his father that always have been important sculptures, marbles, than their own sons. Now Manole launches a challenge: "Listen, Vlad. Let's give the damn the past and to work side-by-side, like the craftsmen. Father and son, solidarity in the same job, comrades up to anonymity, the same hand and the same thinking." Manole asks Vlad this collaboration, because the inability to work with his hands disturbs him: "If I don't have anything to stop, if it don't flow rows of welders on me, I have no sense, I feel like a cloth, like a rag." Crudu was the type of the artist who has put all his life at the feet of art; if he didn't carve anymore, he considers himself a lost man, senseless and useless. After the critics that Manole has brought to his son Vlad regarding his work and his workshop, the son does not except the proposal. On the contrary, Vlad has a moment of maximum sincerity: "Your art, in its entirety, I do not like it... You have an outdated philosophy, of a humanistic preacher, father. You do not understand nothing from the true spirit of the time. Even if I want to work with you, I couldn't. I have a different conception of art." Manole is in a new situation: thus to fight with his son's defiance. Maybe for the first time Manole finds out that not all things are on his pleasure. Manole starts to know what means defeat.

The ideas about art and life of the master came off from the discussion with Claudia: "the function of art is to affirm and to order, not to deny and to dissolve." Manole still believes in the force of art to reorganize a world in chaos and to bring the joy of life. Bringing into discussion

the marriage, Claudia says some impressive things: "You've never really loved, man. And anyone. Besides your sculpture. The rest was surplus of wealth. Waste." The woman now has the power to tell the facts straight and does not forbid to tell him in a trenchantly way what she thinks about his love towards she or towards any other thing outside the art of carving: "you're a monstrous selfishness, rapacious and unscrupulous in everything that's your art does not have." His selfishness is not an act of bad faith, but simply so it's written in his artist destiny. The creation (work of art) has absorbed him, isolated him from the outside world and had him fully. His reply comes very quickly: "But my art focuses precisely what is best in me. With what would you like to feed it, if I would scatter?" Manole is honest and from his words it appears the fact that he just gave the maximum potential of his art and that art helps him to get and give you everything he has.

A crucial moment is the appearance of Cristina in the garden with a document to be signed and Vlad's remark: "Why don't you sit on the profile, to see your breasts? They are not ugly. Did you notice, Dad?" Vlad's remark is brutish and provokes repulsion and discomfort so to Cristina and also to Manole. Claudia assists at this scene and takes an ironic attitude. She is not agree with Vlad's behaviour, but she doesn't take part to Cristina. Claudia has towards the girl a sort of jealousy, especially when Manole begins to draw her (immediately).

Manole is very excited about his muse, Cristina, and she does not forbid to describe her like a man on his lover: "It's like an indecipherable mystery. And has a carnation of fruit that has not completely lost the greenery... It's a passing moment in the beauty of a woman." Manole, involuntarily, disregards the presence of Claudia in those moments and admires loudly the youth, innocence and the beauty of the young girl. Manole is again captivated totally by the muse that determines him to create art. Manole dresses up again a coat of selfishness, ignoring Claudia and taken by wave while he was drawing on a paper the young face of Cristina. Manole feels again the vibration of life; death is somewhere very far, because he is happy and pleased again. The sculptor feels that he is reborn this only thanks to the creator. The appearance of Cristina in his life seems to be a highly beneficial event.

After Manole's pleading towards the girl's beauty, Cristina's reaction is interesting: "I cannot support to analyse me so, as an object of study. I am also a soul." The notion of *anima* is like a shrill sound of humanity. Maybe he forgot, but people around him have soul and feelings. For Manole the creation means everything; but not anyone can walk over feelings in the name of

art. Cristina revolts honestly and naïve, disturbing the peace which the master thought that regained it.

The second part of the drama begins with a new discussion between Domnica and Manole. The old woman tells the artist that her dead parents calls her, but she refused them constantly "My dear, I still cannot come because Manole came back." Domnica carries to Manole a love of a mother and the attachment between the two persons is strong. But to Manole does not like the company of Domnica, because her words about death frightens him and it generates in his minds other black thoughts: "I got to get frightened of some words of an old lady with dark mind." Suddenly Cristina appears, who returns from bathing. Manole invites her to sit on a chair, and then found himself in a freedom of expression of thoughts and tells the girl: "I feel your breath, I know you have your hair wet, and you smells all of the herbs. I hear the life from you." If Domnica inspires him death, Cristina inspires him life. Manole is fascinated by both female presences, noting that he wants one to be far away, while the other search to approach her (Cristina).

Manole recalls the moment when Cristina kissed his hand and told her what she represents for him: "For me you mean more than you can imagine, because you, your presence ... It is life. Do you understand?" And the young girl reveals the motivation which determined to act like this: "Was from adoration!" Reporting Cristina to Manole is like that of a servant to his master. She respects him enormously. But her admiration has its basis in what Manole is as an artist, not as a man. Her reporting to Manole is not defined by eros, but simply by a real consideration towards the master. The young girl becomes the artist's muse, a fact recognized by Manole: "When I will start to work again, I will cast your face in bronze." Here Manole is similar to the mythical one; those who wants to have something from her lover for eternity. If Manole from folk ballad built his dearest person in the walls, now he wants Cristina's face cast in bronze, idea that delights her mother. But her joy is clouded by Cristina's surprise, the woman loved, by Toma, his son, in a moment of affection. Manole perceives the delicate moment between the two of them as a gesture of betrayal. It encompasses the fear and he blocks himself. Then he declared defeated: "You have won, ghostly girl!" with reference to Domnica, at whom he reminds of death.

Manole is closed in the workshop and no one is allowed to disturb him, except Domnica. He works tirelessly, fifteen hours a day cutting with the chisel, in spite of his illness. He wants to

finish a work of art, even with the cost of his life. If other craftsmen have sacrificed others for the fulfillment of the purpose of their lives as artists, Manole Crudu isolated himself and wants that his own sacrifice to finish the work of art. Creation is for Manole Crudu beyond of health. He has sacrificed from selfishness along his life all his loved ones. Now it is the time to sacrifice himself.

From Domnica's discussions with Manole found out that each of the two of them perceive the death in a certain way: "The death which my stone people see is not like yours." Domnica's recommendations, the only one who entered in the workshop and who saw the work, is not showing the world those who were sculpted that they are too "frightened." She draws him attention to the song of a nightingale, which is heard outside. Night and song frightens Manole and asks Domnica to leave the room.

By turning to the work as a sculptor Manole apparently seems to accept his condition and end, the death, but at the same time death frightens him yet. Not the gesture of Cristina to give up Toma has no longer any value. Her gesture came too late and the love who had it for the girl has turned into hate. Manole thought that he could find happiness in domestic quiet, into the arms of a woman, but he was wrong. His only happiness comes from art. He feels really fulfilled only when he hits with the chisel and creates. Vlad observes the new creation and says exalted (about the work): "Any addition would dishonour it. What a great sculptor are you, father! ... It's almost beyond human and art." Manole is reconfirmed by Vlad as a great artist, as a genius of creation. Seeing the masterpiece, Vlad can no longer remain in that state of defiance against her father; now he looks again at him with immense admiration.

Manole gives some advices to Vlad: "If you want to be an artist, you are obliged to accept this Sisif work." Manole wants to say that art is like a virus, that when catches you, you can't stop. The real artist, in his conception, never gives up, not even when the death is near. For Manole, the sculptor, the perseverance in the way to perfection of creation is very important.

The play ends with the song of the nightingale, which "shows us in a strikingly way, all the feelings that are born in us, the intimate connection that exists between death and love" (Chevalier, Gheerbrant, III, 1995: 127-128) and which Manole hears louder and louder. He accepts the passing serenely, with Domnica by his side: "Ready, dada. It's time. Give me your hand." Death is now for Manole an event, paradoxically, specific for life. Manole wants rest that is why he is full of peace.

Manole was freed from the fear of death through art. With the perfection of creation, our artist has finally the feeling of fulfillment. Manole looked at art as a download of the most profound emotions. Even if he lived all his life absorbed by his profession, the selfishness is a feature of artists. The creator has the right or obligation to reserve the most valuable resources for creation.

Manole Crudu is the type on the perfect artist, who managed to overcome the limits of everyday life and to enjoy the abstract things of life. He loves the life in its depth and because he understood that we are all ephemeral, he accepts the death.

Manole is an immortal artist through his art, through his creation admired and appreciated by the posterity. Manole's mission has been fulfilled: he became forever through his art. The central character of the drama unimagined in an exceptional manner.

The narrative theme of popular ballad is resumed and in the dramatic poem of Valeriu Anania – *Craftsman Manole*, placing the hero in new situations and thus reveal a new scenario. The author does not remove too much from the popular text, "only ramify, moderately, the skeleton of the ballad subject" (Micu, 1982: 224), that the theme "seems to be detached from a general treaty aesthetics: art starts from the reality and transfigured it into a new reality organized after the laws of beauty, cancelling the model" (*Ibidem*: 233).

Comparing to the "pattern" Valeriu Anania introduces three characters-Safirin, Iovanca, and the Woman-with role to potency the poem's dramatics. The monk Safirin, pupil of Leonardo da Vinci and Iovanca, the niece of Mrs. Milița are a reply of the main couple, Manole, the master from Argeș and of Simina, Manole's wife. Through the presence of Safirin and of the lady from the high aristocracy deepens the meanings implied by the evolution and destiny of the main heroes. Like his master, who had stolen the face of Gioconda, so Safirin wants to kidnap Iovanca's beauty in an icon: "I knew a craftsman called Leonard/ Righteousness, and in the body without righteous./ He once portrayed a young girl/ Floating in beauty, but lady with man./ And the craftsman little by little, lit up; it is sin;/ Don't think to do it, but the passion melting him./.../ He was falling in love with her, that he forgot the model./ And passion is finished in his work. And the fruit/This: in the icon Mona Lisa lives,/ But here he died, that the master killed/ Beauty by the nature beauty by grace/ You understand, this is the law, with its bitter taste:/ **When the human nature creates the beauty,/ It is condemned the model to perish in the bored fruit./** Here on this canvas and on the wall I will close/ Me **the shadow**, the lady's shadow, to close and

to kill her!" The monk's sacrifice, which through painting the icon dominates his love for Iovanca, has the same essence as Manole's to build his wife in order that the collapse of the dome should no longer take place (the difference is only of tragic register). The idea "When human nature creates the beauty/ It is condemned the model to perish in the bored fruit." It is to be found along the poem in order to highlight the fact that for the continuation of creation is required sacrifice on the part of the creator. This principle is amplified by the appearance along the work of an anonymous character, called generic-Woman, who demands to give back his son's shadow "... tell them/ To give me back the shadow!" and reminds to Manole the symbolism of the shadow: "A stolen shadow and in the wall closed/ At it calls the body again and again. In the bird-soul only the soul is alive." Valeriu Anania, through symbolism of the bird-soul, captures very well the Romanian folk beliefs about the scarified shadow in the foundation of a building and about the soul which comes out from the human body that takes place the appearance of a bird. About these superstitions Tudor Pamfile speaks in *Romanian Mythology*, recalling that some craftsmen in order to give solidity of a building and do not directly sacrifice a human being, they measured with a cane or a stick a man's shadow and then buried the object that served as a measurement at the basis of the construction, and the person whose shadow "has been stolen" dies within forty days from this ritual then it turns into "ghost" haunting the surroundings and defending the new building (1997: 219-228). In other words, the shadow-the symbol of the soul-represents the double of the man, a sort of "ghost" which continues its existence after death. Generalizing the symbolism of the shadow, we may say that the church built by Manole and his comrades is the "stolen" shadow of life. The bricklayers from Anania's dramatic poem has the obsession of "stolen the shadow" which ensures solidity of creation, they becoming "thieves of shadows and tricked by the shadow" (Ghitulescu, 2001: 191). Safirin, after stolen Iovanca's shadow by drawing on the wall of the contours, "kills it" by idealization of the Virgin Mary icon. Manole makes the ultimate sacrifice, is not pleased with the building of his wife's shadow, but of her wife herself, Simina's body becoming the body of the church. About the creation of this shadow himself Valeriu Anania told that he wanted the originality of the poem (1995, 2000). Safirin's gesture is a mimetic one, while Manole's is a by tragedy.

Simina's beauty destroys Manole and determines him to postpone the moment of absolute option. Only after understanding the creator act which assumes asceticism, and then he can act. It can see that the woman, love has "a role with dual meanings, and, paradoxically, at the same

time complementary: on the one hand, the limited passion to passion realizes a contingency censorship process of creative fulfilment of the artistic man, on the other hand, the human creator cannot find the reason and artistic inspiration than thinking at his lover-and infused by the equation with unknown factors of Eros" (Bâgiu, 2006: 256).

The moment of inspiration to complete the edifice is that when he thinks with love at his wife and child appearing on the sky, in front of the door "Simino, today through you grace has entered/ Into my dream! ... The church is ready!" But all this moment is a dramatic one, the craftsman has to sacrifice love for the family in the name of art.

The supreme sacrifice that is capable the hero gives him the power to accept his death (determined by Neagoe) with calm and without to revolt, just saying the words: "It is finished-. Amen!" which remind us of the words of our Savior when he was on the cross, "Jesus said: It is finished! And bowing his head, He gave up his spirit." (John, 19: 30).

Both *The Death of an Artist* by Horia Lovinescu, and *Craftsman Manole* by Valeriu Anania are a series of original Romanian literature works together with *The Monastery of Curtea de Argeș* by Nicolae Iorga, *The Craftsman* by Adrian Maniu, *The Craftsman* by Victor Eftimiu, which has as a source of inspiration the sacrifice myth.

Bibliografie

1. Anania, Valeriu, *Greul pământului, o pentalogie a mitului românesc*, vol. I, București, Editura Eminescu, 1982.
2. Anania, Valeriu, *Teatru I*, Iași, Editura Polirom, 2010.
3. Anania, Valeriu, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal și alte texte*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000.
4. Anania, Valeriu, *Din spumele mării. Pagini de religie și cultură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995,
5. Lovinescu, Horia, *Moartea unui artist– Piesă în două părți*, București, Editura Eminescu, 1975.
6. Bâgiu, Lucian-Vasile, *Valeriu Anania, scriitorul*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2006.
7. Chevalier, Jean; Gherbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I–III, București, Editura Artemis, 1995.

8. Ciompec, Gheorghe, *Motivul creației în literatura română*, București, Editura Minerva, 1979.
9. Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Vox, 2007.
10. Ghițulescu, Mircea, *Religie și antropologie la Valeriu Anania*, în *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, Cluj-Napoca, Editura Renașterea, 2001.
11. Micu, Dumitru, *Meșterul Manole*, în Valeriu Anania, *Greul pământului, o pentalogie a mitului românesc*, vol. I, București, Editura Eminescu, 1982, p. 223-234.
12. Pamfile, Tudor, *Mitologie românească*, București, Editura Allfa, 1997.
13. Ruști, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2002.

THE QUEST FOR NATIONAL IDENTITY IN MAIORESCU'S THEORETICAL ENDEAVOURS: HOW DOES AN ART FOR THE ELITE WORK FOR A NEWBORN CULTURE

Ramona Simuț

Assoc. Prof., PhD, Emanuel University of Oradea

Abstract. This study investigates the 19th century pretenses to a national Romanian culture based on the activity developed by Junimea (or “The Youth”) and especially by its mentor Titu Maiorescu, whose philosophical principles, later on applied to his essays, were foremost Hegelian in nature and had little to do with Romania's identity as an Eastern European country. Our purpose will be to weigh in at how favorable Maiorescu was to an art for the “electi” through the elitism and aestheticism expressed in his theoretical program at Junimea. In the end we shall assess the input of those particular doctrines as liberty of expression and critical spirit, that he though boosted culture over against the social and political movements of mid 19th century Europe. What we propose here is an interrogation addressed to nowadays Romanian theoreticians who dwell upon Romanian literature and culture in its classical times. We envisage those who appreciate this literary era for the inherent beauty and wealth of its creations, but also those who try to defend the then cultural achievements by going against younger contemporary critics whom they accuse of a lack of loyalty towards our classical writers. These “attackers” are especially targeted here, firstly because their accusations are considered biased, and because the sometimes negative analysis of our classics made by the younger critics is not necessarily derogatory. On the contrary, it is meant to revisit and correct unnecessary nostalgic attitudes while investigating just how much Maiorescu's work influenced the 19th century Romanian society through his theory of “forms without substance”. Finally, our intention is to draw attention to the fact that the legacy of our Romanian classics can be assessed only when correctly understood, and not out of fear of oblivion.

Key-words: culture, politics, aesthetics, Maiorescu, elite

Introduction

Romanian writers have always been afraid of obscurity, no matter when and what they wrote. Sometimes they were mindful about the need to have and support an aesthetic of their own, *i.e.* a cultural direction or program, and oftentimes they were criticized precisely because of their decrepit or progressive ideas, and also because of their evident lack of poetic vision. Those critics themselves functioned and were perceived as literary guides in their time – they were undoubtedly timely – but despite the dawn of their ideas and the death of their society, Romanian contemporary critics try to keep their flame alive and avoid oblivion when a new literary era brings younger and fresh perspectives into culture. We will see here the 21st century Romanian literary critics' intolerance towards change and new ideas particularly in what the 19th century Romanian literature is concerned, and also their struggle to keep the 19th century aesthetics alive today as proof of national pride and grandeur. We will emphasize here the impact and contribution of the cultural association called Junimea (“The Youth”), with its manyfold cultural and political manifestations in the 19th century Romania, which back then carried a new breed of intellectuals and educators involved both philosophically and practically with their contemporary public life. Since their time is long due, and since nowadays literary critics cannot fathom a meaningful cultural program for today's society without perpetual reference to those past times, this study will capture the negative and stubborn reaction of today's Romanian culture and education towards inside and outside voices which dare find faults of judgement and character in them.

1. What was Maiorescu's particular aesthetics? Against nostalgia

What we enterprise here stems from the curious observation which literary critics in, but especially outside Romania only recently began to discuss, namely some unavailing facts concealed in Titu Maiorescu's philosophical program for the Romanian society in the second half of the 19th century. While his principles were established as an aesthetic theory within the cultural association of Junimea, their failure to attain social impact in spite of the fact that many members of the association benefitted greatly of funds and state scholarships is thought to have reasons deeper than mere conjuncture. Many recent critics take this contradiction back to what is believed to be its real roots, since Maiorescu actually defined his cultural orientation in the footsteps of Hegel's idealism. What we are about to find out is that despite Maiorescu's

attempt to conceive a new artistic phenomenon in his native country which would separate poetry (beauty) from its more decadent scientific realm (truth), this was never an experiment Hegel would have encouraged. Maiorescu's alleged sense of synchronicity with European civilization urged for the rise of an artistic elite, but however noble the intention, his political convenience left the rest of his century with such feared terms as “forms without substance”. In the end, these voices fear, Maiorescu's struggle was prompted by his sense of power, and his effort to keep up with the West, that is to synchronize, was but a strange way of departing from the acute political instability and social turmoil in his country.

Nevertheless, many of today's Romanian intellectuals hold that Maiorescu and his association must be “defended” against these recent critics as the most prominent factor of civilization and the most objective catalyst of the 19th century Romanian culture, and many other laudatory attributes Maiorescu might have had (no doubt, he had indeed many qualities) during and after his time.¹ In their opinion, the act of “judging” is not compatible with objectivity when one “judges” Maiorescu and Junimea, be it on philosophical or historical grounds, and in spite of the fact that critical thinking implies comparison and concentration on facts instead of undefeated nostalgia. But Maiorescu was not a nostalgic himself!

This statement is supported by two observations. First of all, Maiorescu believed in progress, and was the most stinging critic of the then Romanian poetry, as shown by his

1 A clarification is in place here. Maiorescu's idea of “synchronization” with the West is somehow different from his citizens idea of “occidentalization” described by his contemporary Jewish writer Moses Gaster as a spirit of hate towards Jews brought in Romania from Western European countries such as France, Germany, and Italy. Maiorescu is actually known to have opposed this sense of “Judeo-fagism” publicly in his study *Against the Barnutiu School* from 1868 (Simion Bărnuțiu was a Transylvanian scholar and legislator, and a constant opponent of Jewish bourgeoisie) and in his Parliamentary speeches given at the end of June 1871, i.e. in the eve of his Parliamentary activity. See Moses Gaster in Marta Petreu, *De la Junimea la Noica: Studii de cultură românească/ From Junimea to Noica: Studies of Romanian Culture*, e-book (Iași: Polirom, 2011), notes 35, 36, 37. This being said, Maiorescu opened towards Kant's aesthetics and the way he defined concepts like “ars gratia artis” in the middle of political turmoil and the birth of Romanian bourgeoisie as a new social class based on antisemitic premises. In this context, Maiorescu began to understand his personal aesthetics as autonomous, a “disinterested contemplation” in the spirit of Schopenhauer and Kant, see Mircea Flonta, *20 de întrebări și răspunsuri despre Immanuel Kant/ 20 questions and answers about Immanuel Kant*, e-book (București: Humanitas, 2013). However, for the many laudatory studies about Maiorescu's all-comprising influence upon Romanian cultural life throughout centuries, see Carmen-Maria Mecu and Nicolae Mecu, “Paradigms of Junimea in Education for a Civil Society”, in Magdalena Dumitrana, ed., *Romanian cultural identity and education for civil society V* (Washington, DC: Council for Research in Values and Philosophy, 2004), chapter IX; *Limbă și Literatură/ Language and Literature* 7 (1964): 159; *Limbă și Literatură* 16-17 (1968): 116, 127, 138, etc. This whole “mythology” woven around Maiorescu and Junimea during and beyond his time is very well depicted and presented by Ioan Stanomir in *Junimismul și pasiunea moderației/ Junimea and the passion for moderation*, in the chapter “Un vis al inteligenței libere”/ A dream of free intellectuals, e-book (București: Humanitas, 2013).

extremely acid study *O cercetare critică asupra poeziei române* (A critical survey of Romanian poetry) from 1867. The following year, in 1868, Maiorescu came to the fore with another incisive critical study called *În contra direcției de azi în cultura română* (Against the contemporary direction in Romanian culture)², where he decries the lack of prospect in the then Romanian culture as well in society and politics. His survey of what the Romanian students returned home from their studies throughout Europe managed to carry out in their native country is not encouraging (for Maiorescu's position concerning the then Romanian society and culture, see Ersoy, Górný, and Kechriotis, 2010: 87-93). A young man just like them, having recently graduated with a PhD in Philosophy from the University of Giessen and another one in Letters and Philosophy from the Sorbone in 1860, Maiorescu knew his countrymen. The fact that these young people tried to employ ideas and suggest cultural reforms in their respective fields on Romanian soil was great, but what they found here in terms of institutions and mindset was improper for such cultural developments, and precisely those institution they could not change. They indeed created all the external “forms” that can make for a civilization, namely museums, schools, universities, journals, newspapers, academies, music conservatories, scientific associations, theatres, and a constitution. But all these are deemed “cultural polish” in Maiorescu's views. Maiorescu seized their hesitation, their lack of *know-how*, and the strange result of their attempt he called “forms without substance”, a term he coined to name a disproportionality between stagnant “civilization” and emerging “culture”. However, when Maiorescu says “culture” he apparently matches it with the advantages of it being a national construct, since he states that borrowing different cultural forms from different foreign countries only impedes on the development of a national foundation/ substance. Maiorescu makes such statements starting with the “Preface” to the first edition of his opus called *Critice* (Critical opinions), where his first lines come heavy with disillusionment and harsh critique towards the Balkanism which spread in the Romanian civilization and culture. He does not want his country to be remembered as such in Europe:

The few eminent men that we still have among us withdraw one by one from our public life , and their place is taken by a dashing mediocrity lifting up the banner of nationalism and liberty, a crowd of exploiters for whom the Danube is not large enough to separate them from Byzantium.

2 For Maiorescu's critical studies we refer to Titu Maiorescu, *Critice 1/Critiques* (București: E. P. L., 1967).

Against them the resistance, even a violent one, was a duty... Hence our critique! But this critique has to be constructive where possible... (Maiorescu, 1967: 12).

From Maiorescu's first thoughts, we gather, constructive critique was not possible yet, because he had to demolish the old system with its imitative lustre and French airs. Thus it opens a gap between upper society, which emulates the example of foreign countries such as Germany and France, and lower society or the peasants, who he thinks are the keepers of authentic Romanian values and virtues. If, then, the new culture means departing from these ancient values and importing new, foreign, unspecific models, the attempt to “modernize” the Romanian “substance” is too far fetched. Real and authentic Romanian forms are born from authentic Romanian substance or they are of no avail. In other words and resuming Maiorescu's concern for Romanian poetry in the 1860s, a literary progress is absolutely necessary and we have to abandon the idea that Romanian literature can live on poorly done translations from French, Italian, German and other foreign literatures, which although philosophically and stylistically superior are far from being specific to our nation. Hence cultural “modernization” must spring from within, which means it ought return to the rich national folklore for inspiration and variety. In this particular instance, going back in time would equal to advancing and modernizing one's culture.

2. Maiorescu's aesthetics and society. The anti-political drive

So much for Maiorescu's proposition of a Romanian culture, or his idea that the “elite” must return to the “essence” for progress. On the other hand, we sense that Maiorescu's anti-nostalgic whims and his critical stance are somehow intended for a limited field. If in his previous papers the critic admonished his contemporaries for intoxicating their public with dramas, novels, and poetry which were but poor imitations of foreign literatures, in 1872 Maiorescu issued another study to set the needed “new direction” of Romanian literature, called *Direcția nouă în poezia și proza română* (The new direction in Romanian poetry and prose). This study is divided into two parts, one dealing with Romanian poetry and poets, and the other with Romanian prose, but most interestingly it introduces a few questions regarding the future (*i.e.* progress) of Romanian culture through what literature brings forward.

The introductory note was followed by Maiorescu's perspective on the then politics (Maiorescu, 1967: 13 and fwd.). A remark here would be that though this study was published in volume in 1872, it was first written in 1971, its 1st part being an eulogy of new promising poets such as Mihai Eminescu and Vasile Alecsandri, and the 2nd part dedicated to Romanian prose marked Maiorescu's political debut in the Parliament and thus his political writings. His career and his country's future never seemed brighter, but by the time this study appeared in volume in 1872, Maiorescu's 3 year old son died, and his political thought appeared to have shared in his pessimistic mood. Nevertheless, for many years to come Maiorescu would either speak or write about the significance and novelty brought by the new Romanian poets and prose authors of 1870-1900 such as Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Ion Creangă, Ioan Slavici, Samson Bodnărescu, Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, etc.

Related to our purpose here, there are two studies written by Maiorescu that catch our eyes with their aesthetic perspective, namely *Comediile domnului Caragiale* (Mr. Caragiale's Comedies) from 1885, while the second is *Eminescu și poeziile sale* (Eminescu and his poems) from 1889, the year Eminescu died. Eminescu was a Romantic poet passionate about the latest philosophical inquiries of his time and also mindful about the state of his contemporary society, an evident trait in his poetry and journalistic work at “Timpul” (The Time). This particular paper was then affiliated with the then Conservative Party politics represented by Maiorescu as its president, which later commissioned him as a Minister for Religious Cults and Public Education, and four years before his death as Prime-Minister and Minister for Foreign Affairs in 1913. (For details about Maiorescu's life with its social and political connections, see Eugen Lovinescu, 1972).

From his position, Maiorescu could afford to grant Eminescu a job at The University of Iasi on the condition that he defended his PhD in Berlin, and also, at a later date in 1884 to support Eminescu's frequent stays at the sanatorium where he was reportedly admitted for mental issues (see Ion Mitican, 2008), sending letters to a the disturbed poet to explain that his and other friends' generosity was but a token of appreciation for the genius Eminescu proved himself to be thus far.³ Maiorescu's relationship with the realist comedy and novellas writer I. L. Caragiale is

3 Eminescu is the great writer and poet that Romanian literature produced in her “Romantic” era. However, by the time Eminescu prepared his first poem *Venere și Madonă* (Venus and Madonna) for publication in Junimea's magazine “Convorbiri literare” in 1870, European literature had already established names of realist writers such as

also supportive, given that he defended the new author against ill-meant accusations of immorality in his comedies by critics poorly prepared to face the shifting state of things in the European literature of the time, which was indeed preoccupied aesthetically with even the lowest and most abject social realms as Caragiale himself was. Now the interesting fact here is that in both studies, Maiorescu apparently fails to trace Eminescu's pessimistic poetry, for instance, and Caragiale's criticism of the corrupt or imitative type of characters back to their unique way of dealing with social iniquities. In what Eminescu's pessimism is concerned, Maiorescu is rather hesitant to assign it a social root, and instead he blames the "hereditary" element which had also caused the poet's final breakdown and death. In Caragiale's case, the critic states that no accusation of immorality could stand with respect to his work, precisely because Caragiale "recreates reality from an artistically ideal stance and having no intention whatsoever to give this a practical extension" (Maiorescu, 1967: 186 and fwd; also on <http://biblior.net/critice/comediile-d-lui-i-l-caragiale.html>).

We have to mention here that in 1892 Caragiale read a controversial paper at the Atheneum in Bucharest, with the clear intention that it be "against Junimea and Maiorescu", thus his ties with this association and its mentor were broken on the basis of his irony towards a society which loves philosophy but neglects the public (see details on <http://www.confederatii.ro/article/19932/Ion-Luca-Caragiale/2>; also Cioculescu, e-book, *Viața lui Caragiale*, 2012). The fact is that neither Eminescu nor Caragiale wrote outside their respective society, but for them, and while Eminescu was an astute revolutionary in his poetic ideas and newspaper articles, Caragiale followed closely. It cannot be asserted that in his dramatic works or his public life Caragiale only stopped to judge without getting into action (see <http://www.cimec.ro/Carte/1907/1907.htm>, a digital library dedicated to Caragiale's work, where his famous study *1907 din primăvară până-n toamnă* (1907 from Spring to Autumn) traces the peasant revolts from 1907 back to the dysfunctional administration in the Romanian government, which showed no interest in social and political reform). Their work was never disinterested in politics, and it appears that Maiorescu's above mentioned impressions about them are lacking the means to note that.

Balzac; Stendhal; Dickens; Alexandre Dumas, Son; Flaubert; Ibsen; Gogol; Gottfried Keller, etc. Our reference to Maiorescu's two papers on Eminescu and Caragiale envisages both the close friendship between these two writers and their common concerns for the 19th century Romanian society, despite the former being considered the greatest Romantic, and the latter the greatest realistic writer in 19th century Romanian literature and beyond.

With Maiorescu we get more and more the feeling that refuting everything else in Romanian aesthetics than art as totally separated from society and politics, his concept of *ars gratia artis* falls short from the ideals of at least these two writers he analyses. Maiorescu seems unable or not ready to admit to the close bounding between art (science, even) and politics, even if he is aware that both give way to feelings. In his study *Asupra poeziei noastre populare* (On our folk poetry), Maiorescu (quoted in Alex Drace-Francis, 2006: 186) states:

Politics, declamations against absolutism, mannered reflections upon the Divinity, immorality, etc., do not achieve their purpose and fail to force the reader to come down from the heights of poetic impression into the midst of everyday preoccupations. Not that the people are merely insensible to such things; but when they make poetry, they don't make politics; when their heart leaps, their reflective capacity ceases...

and Drace-Francis notices a faulty attitude in Maiorescu's claims:

Observable here is a clear distinction between “national” sentiment and “political” idea: Maiorescu is prepared to admit the former as a natural, even popular subject for poetry; but the latter is dismissed as the concern of liberal intellectual rabble-rousers. True national sentiment, then, can be connected with “the people” and with “poetry” and at the same time dissociated from politics and the affairs of the state (Drace-Francis, 2006: 186).

The “healthy air” advocated by Maiorescu in relation with popular/ folk poetry is problematic here, in the context of yet another one of his study, this time from 1906 and dedicated to O. Goga's poems, namely *Poeziile lui Octavian Goga* (The poems of Octavian Goga from 1906). Maiorescu sees the patriotic spirit flying above O. Goga's nationalist poems, while later on Goga was to allow his poems abound with nationalistic ideas, and he made obvious his anti-Jewish views in his capacity as Romanian Prime-Minister at the burst of German National-Socialist ideas throughout Europe. Moreover, in 1936 he actually met Hitler to discuss the problem of bolshevism and gladly embraced the symbol of Nazi swastika (see Ilarion Țiu, 2007, and Ilarion Țiu, 2003; how the Nazi “infestation” happened in Eastern Europe, see in Franz Neumann, 1966). Thus Drace-Francis's conclusions to Maiorescu's aesthetic style: “Romanian

culture was neither the political result of an internal cultural movement... nor the psychological product of reading practices instituted by print capitalism... It was rather a mixture of forms and practices whereby the means for disseminating ideas about the nation and enlightenment were both instituted and simulated. It can be seen as a complex manifestation of modernization rather than as a crude reaction to it..." (Drace-Francis, 2006: 199). In his attempt to secure poetry and culture in general from the political mishaps of his time, Maiorescu sometimes imposed his own ideas on his fellow writers from Junimea, even if, as in Caragiale's case, the then political situation asked for renewal and for the decisive action and involvement of intelligent men in their society.

Conclusions

We have debated here on how Romanian literary theorists nowadays, accompanied by the Romanian public, speak of and deal with the so called "cultural embarrassment" caused by the lack of interest, lack of devotion, and misunderstandings which happen every time one attempts to discuss the Romanian literary classics and their times. I have come to realize that the process of raising people's awareness of this strange situation related to the classics of Romanian literature and culture is not something that these theorists would simply carry on their own soil. Instead of trying to revive the passion for Romanian classical literature from within, they tend to blame young critics coming from Romania or abroad for not sharing their vision of 19th century Romanian culture as a Balkanic trend and thus a dereliction of cultural and national duties turning literary diamonds into ashes. My point here was nonetheless that the real mishaps that really happened in this field have long ago crossed the authoritarian boundaries since the more one creates bridges between disciplines and cultures the less he is prone to get stuck into a given tradition of a "select" group of intellectuals. On the other hand, Romanian studies on the 19th century literati such as T. Maiorescu or M. Eminescu, for instance, have the greatest chance to sink them into oblivion as long as some critics' agenda is the only one deemed eligible to get the public's respect and attention. As this study showed, a great deal of concepts, ideas, thinkers, and aesthetic models so far put in relation with the Romanian classics are still to be correctly examined in terms of their influence on the classics or the meaning the classics themselves gave them without paying enough attention to their proper context. On the long run, the urge of

contemporary scholars who deal with these classics should be the need to make them known worldwide when their heritage is rightly understood, and not necessarily for fear of oblivion.

Bibliografie

1. Cioculescu, Șerban. *Viața lui Caragiale*. E-book. București: Humanitas, 2012.
2. Corniș-Pope, Marcel, and John Neubauer, eds. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, vol. 4. Amsterdam: John Benjamins, 2010.
3. Drace-Francis, Alex. *The Making of Modern Romanian Culture: Literacy and the Development of National Identity*. London: I. B. Tauris, 2006.
4. Dumitrana, Magdalena. *Romanian Cultural Identity and Education for Civil Society*, V. Washington, DC: Council for Research in Values and Philosophy, 2004.
5. Ersoy, Ahmet, Maciej Górny, and Vangelis Kechriotis, eds. *Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe (1770-1945)*. Volume 3, *Modernism: Representations of Romanian Culture*. Budapest and New York: Central European University Press, 2010.
6. Flonta, Mircea. *20 de întrebări și răspunsuri despre Immanuel Kant*. E-book and print. București: Humanitas, 2013.
7. Hegel, G. W. F. *Fenomenologia spiritului*. Translated into Romanian by Virgil Bogdan. București: IRI, 1995.
8. *Limbă și Literatură*, 7 (1964); 16-17 (1968).
9. Lovinescu, Eugen. *Titu Maiorescu*, volumes I-II. București: Minerva, 1972.
10. Maiorescu, Titu. *Critice 1*. București: E. P. L., 1967.
11. Marino, Adrian. *Biografia Ideii de Literatură*, vol. V. Cluj-Napoca: Dacia, 1998.
12. Mitican, Ion. "Domnule Eminescu, numirile pe care le fac trebuie să fie ireproșabil de corecte." *Ziarul Lumina*, March 17, 2008.
13. Neumann, Franz. *Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism, 1933-1944*. Introduction by Peter Hayes. New York, NY: Harper and Row, 1966.
14. Petreu, Marta. *De la Junimea la Noica: Studii de cultură românească*. E-book. Iași: Polirom, 2011.

15. Stanomir, Ioan. *Junimismul și pasiunea moderației*. E-book and print. București: Humanitas, 2013.
16. Thiesmeyer, Lynn. *Romantic Poetry (Discourse Approaches to Politics, Society, and Culture)*. Amsterdam: John Benjamins, 2003.
17. Țiu, Ilarion. *Ciucea lui Octavian Goga*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2003.
18. Țiu, Ilarion. "Octavian Goga." *Jurnalul Național*, January 15, 2007.
19. <http://www.confederatii.ro/article/19932/Ion-Luca-Caragiale/2>, Accessed December, 2015.
20. <http://biblior.net/critice/comediile-d-lui-i-l-caragiale.html>. Accessed December, 2015.
21. <http://www.cimec.ro/Carte/1907/1907.htm>. Accessed December, 2015.

RAMAYANA – THE PARADOXES OF A MYTHICAL LOVE

Anca Doina Ciobotaru

Assoc. Prof., Hab., PhD, George Enescu University of Arts, Iași

Abstract: Ramayana – a troubling mix of realness and fiction, has long been a fascination to the minds of researchers who are passionate about the mysteries of Hindu culture. Translations, studies or dramatizations that have appeared over time have led to a great difficulty in establishing the number of writings addressing the theme. There are plenty subjects inspired by this epic and taken as research themes, which, implicitly, turns them into subjects of polemics: the characters and events, the philosophical, educational and political principles, the layout of the royal court, of administrative structures, of family or of the army, the fashion or weaponry of the age, the unwritten, but strictly abode to moral laws – it seems that everything has been analyzed.

However, we have the intention of rereading the poem through the eyes of the 21st century European spectator or reader who resists the temptation of a Hindu philosophy-based approached (which has become almost stereotypical), as we intend to begin from the understanding of external influences on the life of a couple belonging to that specific socio-cultural context. Therefore, everything becomes a fact of life, and the troubling love story between Rama and Sita is not only under the sign of destiny, but also under the sign of their power to protect their love from those around them and, equally, from themselves, from their own limitations. Although the story has been known for twenty five centuries, people are still making the same mistakes, they are still hiding behind tradition, dogmas or principles to hide their own weaknesses. We learn from love stories the fact that... we never learn anything.

Keywords: Ramayana, puppets theatre, shadow, theatrical anthropology, Hindu culture

Ramayana – amestec tulburător de real și ficțiune, a fascinat (și încă mai fascinează) mințile cercetătorilor împătimiți de tainele culturii hinduse. Traducerile, studiile sau dramatizările apărute de-a lungul timpului au făcut ca numărul tomurilor scrise pe această temă să fie greu numărabil. Subiectele inspirate din această epopee abordate ca teme de cercetare și, implicit, generatoare de polemici sunt numeroase; personajele și întâmplările, principiile filozofice, educaționale și politice, organizarea curții regale, a structurilor administrative, familiei sau armatei, moda vestimentară sau tipurile de arme existente în epocă, legile nescrise, dar respectate cu strictețe, ale moralei – totul se pare că a fost analizat.

Noi însă ne-am propus să recitim poemul cu ochii spectatorului sau lectorului european al secolului XXI, care depășește tentația unei abordări din perspectiva filozofiei hinduse (devenită aproape stereotip) și să ne constituim un punct de plecare în înțelegerea factorilor de influență externi în viața unui cuplu aparținând aceluși context socio-cultural. Astfel, totul devine un fapt de viață, iar tulburătoarea poveste de dragoste dintre Rama și Sita nu mai stă doar sub semnul *destinului* ci și sub cel al puterii lor de a și-o apăra de cei din jur și, în egală măsură de ei înșiși, de propriile lor limite. Deși povestea este cunoscută de douăzeci și cinci de veacuri, oamenii încă mai fac aceleași greșeli, încă se mai ascund în spatele tradiției, dogmelor sau ale principiilor pentru a-și ascunde propriile slăbiciuni. Din poveștile de iubire învățăm că...nu învățăm nimic.

Puterea de seducție a *Ramayanei* vine nu din dimensiunea *eroică* a protagoniștilor ci din cea *umană*, în adâncul ființei lor ei rămânând doi oameni prinși în jocul dulce-amar al iubirii - o parabolă despre dragoste de dimensiunea unei istorii de zeci de veacuri. „Povestea Domnului și a soției sale născuți în trup muritor, suferind necazuri pământești și întemeind *dharma* pe pământ a fost cântată de *riși* în cuvinte de o frumusețe desăvârșită.”¹

Apropierea de sensurile purtate de transpunerea scenică a *Ramayanei* poate avea ca punct de pornire chiar în faptul că apelează la tehnica umbrelor (*wayang kulit*); aflată la granița dintre material și imaterial, dintre concret și iluzie, ea exprimă puterea de esențializare a acestei arte, de a dezvălui păstrând misterul, de a provoca meditația. Aceste aspecte, paradoxale la prima vedere, stau sub semnul modului de înțelegere a relației artă-viață proprie brahmanilor, ce au promovat și

¹Valmiki - **Ramayana**, trad.Sergiu Demetrian, trad. Versuri George Coșbuc, Editura pentru Literatură, București, 1968, vol. I, pag. 5

teatrul de umbre răspândindu-l, din sudul Indiei, în întreaga zonă insulară, inclusiv cea jawaneză. Deși subiectul a fost tratat de multiple lucrări de specialitate, fiecare abordare pare a releva o nouă față a sa, dovadă a forței de influență pe care o exercită asupra spiritualității universale, prin codul rafinat al metaforelor plastice, gestuale și sonore și poezia imaginilor oferite de umbre. Faptul nu constituie doar o urmare a abilității de analiză (a textului sau spectacolelor realizate prin dramatizarea sa) a autorilor studiilor ci, mai ales, o reflectare a miezului de adevăr și dramatism pe care povestea protagoniștilor îl poartă. Reevaluarea lor contemporană poate sprijini creatorul de teatru în încercarea sa de a smulge spectatorul european (și nu numai) din inerția psihologică, prin lansarea sa în jocul apropierei de esența unei culturi bazată pe *supranatural*.

Abordările tradiționaliste asupra *Ramayanei* sunt centrate, mai ales, pe studiul textului, o astfel de analiză evidențiind modul în care epopeea reflectă viața în societatea hindusă a timpului. Lectorul român poate beneficia de traducerea variantei repovestite de Rajagopalachari structurată în șapte secțiuni – *kandas* – (cărți) concepute într-o relație de armonie, ele înălțându-se parcă anume pentru impresionarea spectatorului, fiecare conținând referiri la câte o perioadă importantă din viața eroilor centrali: Râma și Sita. Fiecare parte este astfel concepută încât ar putea funcționa ca o poveste de sine stătătoare iar succesiunea lor trimite lectorul contemporan cu gândul la serialele (structurate în episoade) ce urmăresc destinele unei familii. Trebuie remarcat faptul că deși întinderea temporală a poveștii este de aproximativ șaiszeci și unu de ani, cărțile a treia, a patra și a cincia, cu ponderi considerabile în cuprinderea totală, fac referiri la acțiuni ce se desfășoară pe parcursul unui singur an. Aspectul nu reprezintă o abatere de la armonia întregii structuri literare ci o manifestare a credinței conform căreia: „... când trece în fericire, timpul pare scurt și nu are nevoie să fie povestit pe larg”.² Reguli clare de la care nici înțeleptul Valmiki și nici urmașii săi nu s-au gândit să se abată.

Epopeea are multiple resurse dramatice, exploatate de creatori din lumea artelor spectacolului, de-a lungul timpului, în diverse variante: de la spectacol de păpuși la teatru dans, transpunerile scenice implicând nu doar înțelegerea sa ca simplu text literar cu valoare intrinsecă și istorică ci, mai ales, accentuarea acelor aspecte ale conflictului dramatic sau ale caracterelor

²Valmiki – op. cit., pag. 230

personajelor relevante în contextul în care spectacolul este receptat; în conturarea *atmosferei* propriie fiecărui spectacol va avea, întotdeauna, o importantă contribuție intuiția, creatorul având șansa conturării unui pod ideatic între modul de gândire mitic - care a generat povestea - și cel actual. Dar, la baza numeroaselor transpuneri scenice, în manieră mai mult sau mai puțin tradiționalistă, stă, alături de valorile general umane promovate, dramatismul acestei povești, marcat prin multiple elemente de contra-acțiune. Când totul pare că va avea un traseu ușor de anticipat, personajele iau decizii surprinzătoare dar care, în același timp, atrag atenția spectatorilor. Lupta dintre rațiune și sentiment, dorința de a trăi în spiritului unui cod al onoarei, poate lua forme tulburătoare. Chiar dacă moto-ul ar putea fi: „omul gândește, destinul decide” importantă rămâne libertatea alegerii; eroii sunt puși mereu să decidă calea pe care o vor urma. Evenimentele sunt programate doar parțial de zei, viața personajelor fiind determinată mai ales de propriile acțiuni, din viața prezentă sau din una anterioară. Nimic nu rămâne fără răsplată sau fără pedeapsă. Câtă libertate și câtă alegere? Câtă povară a destinului și câtă neliniște a propriei conștiințe din care au izvorât faptele? Răspunsurile vor diferi mereu în funcție de spiritul epocii, locului sau al culturii căreia îi aparține cel ce va face această încercare.

Complexitatea subiectului, întinderea spațio-temporală amplă a conflictului (timp de aproximativ șaiszeci de ani și aproape întreg continentul indian), existența multor scene colective, susținerea de către eroi a unor adevărate tirade, schimbarea înfățișării (dimensiunilor) personajelor fantastice constituie elemente de încercare (dar și de miză) pentru orice spectacol.

Lecturând epopeea ca pe un posibil scenariu suntem, inevitabil, obligați să pornim de la premisa unui statut special (cu caracter de normă) și, implicit, a existenței unor anume constrângeri în funcție de exigențele reprezentării scenice și ale receptării spectacolului, pe palierele anterior amintite. Atenția este atrasă și de amestecul de ficțiune și fapte consemnate de istorie, de mitic și real; „Caracterul istoric al unor evenimente este atestat și de faptul că Valmiki a păstrat în Ramayana evenimente ce ar fi putut duce la compromiterea morală a eroului său principal, Rama, cum ar fi uciderea pe ascuns a puternicului Vali.”³ Autorul poemului a înțeles însă că, uneori, chiar și cei aleși, scoborâtori din zei, considerați a fi purtătorii celor mai nobile însușiri morale și fizice, pot avea, uneori, slăbiciuni, pot apela la soluții proprii muritorilor de

³ Valmiki – op. Cit., pag. XII

rând; căderile însă îi fac mai puternici și în loc să îi apropie îi detașează de oamenii obișnuiți; pentru cel ce poartă haloul *eroului* punctele slabe se transformă în puncte forte și nimic nu pare de neiertat. Să nu uităm cum își prezintă, încă de la început, Valmiki eroul:

„ – O, atotcunoscătorule Narada, spune-mi care dintre eroii lumii e mai bogat în virtute și înțelepciune? (...)

- Rama este eroul de care mă întreb. Coborâtor din dinastia solară, el domnește acum peste Ayodhya”⁴

Granița dintre virtute și slăbiciune poate fi adesea fragilă; chiar faptul că era deschis, „plin de bună voie” și „își pleca ușor urechea” la problemele celor din jur l-a împins spre neputința de a distinge binele de rău și adevărul de minciună în fața Sitei; nu a mai putut privi, cu ochii înțelepciunii, în sufletul femeii iubite, nu a mai putut vedea dincolo de limitele unor false principii regale. Rama este imaginea *eroului* (în forma sa ideală) dar Sita a *sublimului*. Fără a ne rătăci în teorii și exagerări feministe, putem vedea în ea modelul femeii care știe să-și asume, în egală măsură, destinul (în dimensiunea sa de determinare) și libertatea alegerii. Nimic nu e împovărat pentru ea: nici obligațiile etichetei regale (pentru care fusese educată) și nici dificultățile vieții în pădure (pentru care nu fusese pregătită, dar și le asumă ca pe niște aspecte firești ale vieții de familie); trece peste toate, pentru că așa a decis.

Apartenența, la caracterele arhetipale, a celor doi protagoniști poate fi dezvăluită și prin compararea lor cu eroii legendelor sau basmelor europene (și nu numai) și a schemei tradiționale de structurare a conflictului acestora: „ea”, întruchiparea virtuții și a frumuseții, este răpită; „el”, întruchipare a vitejiei, conform unui cod al onoarei asumat, pornește în căutarea ei și o salvează. Finalul nu este întotdeauna fericit nici măcar în basme; idealul este greu de atins; toți cei care încearcă să-l atingă pot eșua. Distanța dintre bucuria căutării și deznădejdea neputinței sau a incertitudinii este întotdeauna, indiferent de timp și spațiu, foarte mică. Cu cât dorința este mai mare cu atât drama va fi mai puternică. Nu lupta cu cei din afara cuplului este cea dificilă, ci aceea cu propriile neliniști; zbaterea între dorință și datorie, între iubire și onoare este cea care generează dramatismul situațiilor. Nu doar Rama și Sita vor intra în vârtejul acestor semne de

⁴ idem - pag. 3

întrebare, nu doar cei virtuoși, ci și demonii. Faptul că doi dintre stăpânii lumii demonilor - Maricha și Ravana - își pierd viața doar pentru că nu au puterea de a renunța la dorința de a dobândi parteneri inaccesibili (interziși) demonstrează, fără echivoc, că lupta dintre emoțional și rațional este eternă. În fapt, pare să ni se sugereze că „lumea demonilor” este o lume a unor ființe rivale iar însușirile supranaturale le sunt atribuite doar pentru a pune în valoare pe cei care îi înfruntă; de altfel, ei locuiesc în codru sau stăpânesc insule.

Rețeta succesului tramei pare a fi garantată de prezența unor eroi excepționali puși în situații excepționale. Totul este conceput la modul superlativ; binele și răul au parte de același tratament. Pentru punerea în valoare a eroilor, adversarii trebuiau să fie pe măsură, să aibă capacitatea de a recunoaște calitățile și statutul protagoniștilor. Pentru sublinierea atmosferei, cadrele de desfășurare a tramelor au, întotdeauna, dimensiuni impresionante. Atât Ayodhya cât și Mithila⁵ sunt două cetăți vestite, recunoscute de toți mai-marii timpurilor. În mod firesc - originea eroilor nu putea fi una obișnuită. Rama se naște (asemenea fraților săi) ca urmare a înfăptuirii de către Dasaratha a unui ritual special – *yaga*. Chiar dacă explicațiile privind modul de împărțire a licorii miraculoase nu apare explicit el este legat de statutul și rolul fiecăreia dintre soțiile regelui. Se cuvine a remarca că cea care îl va naște pe Rama are, în acest context, un statut privilegiat, chiar dacă toate viitoarele mame au primit în conceperea fiilor ajutor ceresc. „Curând, fiii lui Dasaratha se nascură, Rama din Kausalya și Bharata din Kaikeyi. Sumitra, fiindcă băuse divinul *payasam* de două ori, nascu doi gemeni, Lakshmana și Satrugna. După măsura în care mamele sorbiseră din *payasam*, tradiția socotește pe fiii lui Dasaratha ca părți ale lui Vishnu. Dar socotelile nu au rost, e cu neputință să măsoari aritmetic nemărginirea. *Sruti* ne spune că și o fărâma din Ființa supremă este întreagă și completă prin ea însăși:

Întregul e acela, acesta e întregul,

Ce din întreg purcede întreg e! Când întregul

Luat e din întreg, el tot întreg rămâne!”⁶

⁵ Cetatea Ayodhya, condusă de regele Dahasarata, situată în nordul Indiei, pe malul râului Sarayu, locul nașterii lui Rama, era hărăzită a fi condusă de acesta; Mithila este cetatea în care a trăit, la curtea tatălui său, regele Janaka, Sita.

⁶Idem – pag. 14

Rama este legat prin naștere de *sacrificiu*. Protecția acordată, investirea sa cu abilități și calități fizice și morale excepționale nu reprezintă doar un dar, dovadă a mărinimiei zeilor; ei îl predestinează, astfel, pentru a rezolva problemele cu demonii conduși de Ravana care „în trufia lui, ... nu se îngrijise să ceară scut față de oameni.”⁷ Jertfa calului va atrage după sine jertfa fericirii fiului. Rama este ajutat de zei pentru că, prin el, ei își rezolvă divergențele. Conform unor reguli inaccesibile muritorilor, zeii și demonii au nevoie de intermediari și de jertfe pentru a-și împlini voile. Fiul lui Dasaratha devine astfel *misionar*.

Și în venirea pe lume a Sitei zeii intervin: „Janaka era nu numai un rege viteaz dar tot atât de bun cunoscător în *sastra* și în *Vede* ca orice alt înțelept; ... era astfel demn a fi tată Sitei care urma să fie soție lui Vishnu, coborât pe Pământ în chip omenesc. Odată, Janaka, dorind să îndeplinească un sacrificiu, începu să are cu plugul locul ales. Ca de obicei făcea acest lucru singur. În vreme ce locul hotărât pentru sacrificiu era curățat și netezit, Janaka văzu printre brazde un copil de-o frumusețe divină. Neavând copii Janaka primi copilul ca pe un dar făcut de zeița Pământului.”⁸

Trebuie remarcat că Janaka pregătește și săvârșește singur sacrificiul menit să determine zeii să îi dăruiască un copil cu înzestrări deosebite. Toate aceste evenimente se succed astfel încât pot sugera modul în care cei doi vor înfrunta sorții, și își vor asuma destinul. Rama va avea întotdeauna alături pe cineva care să îl sprijine în acțiunile sale, în timp ce Sita va fi, în cele mai multe momente limită, singură. Semnificațiile posibile a fi atribuite au rădăcini adânci în modul în care este conceput rolul și locul femeii într-un anumit context socio-cultural, raporturile instituite în cuplu.

Venirea pe lume a celor doi prin mijloace miraculoase aduce nota de *predestinare*. Deși de cele mai multe ori aleg ei înșiși calea de urmat, viața lor are puncte bine stabilite în care trebuie să se înscrie. Rama și Sita primesc o educație centrată pe sentimentul datoriei față de familie, semenii și, bineînțeles, zeii, a căror generozitate de a le dăruia calități excepționale trebuia răsplătită cu fapte pe măsură. Sunt cei doi instrumente ale datoriei, ale unor consilii cerești sau își

⁷Idem – pag. 12

⁸Idem – pag. 42 - 43

trăiesc viața propriei voințe? Răspunsurile la întrebare pot fi multiple, legate de mentalitatea proprie matricelor culturale cărora le aparțin creatorii și receptorii.

Condensată, povestea poate fi rezumată astfel: Rama, fiul lui Dasaratha, se căsătorește cu Sita, fiica lui Janaka. După doisprezece ani de trai fericit la curte, din dorința de a asigura succesiunea la tron a fiului său Baratha, Kaikeyi cere regelui să îl exileze pe acesta, timp de paisprezece ani, în pădurea Dandaka. Acesta, obligat fiind de o promisiune anterioară, acceptă. Sita decide să-și însoțească soțul în exil. Cei doi trăiesc alți zece ani într-o atmosferă idilică, printre *riși*, în pădure, împreună cu Lakshmana, viața fiindu-le tulburată de răpirea Sitei de către demonul Ravana. Rama pornește în căutarea Sitei, ajutat de *vanara* cucerește insula Lanka, îl învinge și omoară pe Ravana. Neîncrederea cuprinde însă cuprinde inima lui Rama și-i cere Sitei să împlinească ritualul trecerii prin foc, probă a fidelității. Aceasta o face, confirmându-și nevinovăția, după care soții se întorc în Ayodhya unde Baratha îi cedează tronul fratelui întors din surghiun. Viermele geloziei și al îndoielii roade inima lui Rama și o exilează pe acesta în pădure unde ea va naște și va crește cei doi băieți gemeni. După mulți ani, cu prilejul organizării unei ceremonii de sacrificiu fiii se întorc în cetate ca barzi și, sfătuiți de înțeleptul Valmiki, aduc în atenția publicului **Ramayana**. Remușcările, dar și orgoliu, îl determină pe Rama să-i ceară Sitei să repete ritualul în fața curții regale. Sita, considerându-se umilită, preferă să fie *înghițită de pământ*.

Povestea celor doi se constituie ca o dovadă a faptului că soliditatea unui cuplu este demonstrabilă doar prin rezistența la presiunilor celor din jur – oameni sau zei, principalele etape ale relației fiind marcate de diverse încercări. Întâlnirea lor este dinainte hotărâtă dar precedată de probe pe care prințul trebuie să le treacă.

Exilul lui Rama și al Sintei are valențe inițiatice – tânăra familie, care cunoscuse doar bucuriile unei vieți în doi lipsite de griji, va fi pusă în fața unor provocări ce transformă totul într-o căutare dramatică a sensului identității conjugale. Modul în care Sita își asumă - fără a fi obligată acest exil reprezintă, în fapt o pledoarie, pentru modul în care o femeie își asumă destinul soțului ca pe propriul destin. Rezistența la propunerile și amenințările puternicului Ravana sunt de neînțeles chiar și pentru femeile demon. Cine poate avea dimensiunea forței spirituale a Sintei care are puterea să-și depășească condiția fizică limitativă? Existența sa poate

fi privită ca o materializare a definiției dragostei: „Dragostea e însușirea supremă, care după împrejurări ia cele mai felurite înfățișări – cum ar fi curajul și jertfa de sine – tot așa cum aurul poate fi schimbat pentru argint sau alte lucruri de preț.”⁹ Îmbinarea dintre dragoste și sentimentul datoriei va constitui izvorul puterii interioare, resursă a rezistenței sale în toate situațiile limită.

Nu întotdeauna, însă, dragostea și datoria sunt compatibile; în cazul bărbaților, amestecul îmbracă, uneori, forme dramatice, contradictorii. Statutul social, puterea fizică sau bogăția nu mai au preț atunci când sentimentele sunt mai puternice decât rațiunea. Demonul Ravana se roagă „cu lacrimi în ochi” de Sita: „O, tu, preafrumoasă! Capu-mi plec la picioarele tale și-ți cerșesc bunăvoia. Sclav al tău sunt. Uitându-mi măreția și puterea, te rog plângând, dăruiește-mi dragostea ta. Niciodată în viață nu m-am plecat așa în fața nimănui.”¹⁰ Gândindu-ne la domnitorul din Lanka ca la un dictator pe care puțini îndrăzneau să-l contrazică, de frica căruia știa întreaga natură, o astfel de scenă este destul de greu de imaginat. În fața unei dificultăți similare ne aflăm și când încercăm să înțelegem de ce Ravana nu acceptă incompatibilitatea pe care Sita i-o evidențiază cu forță și eleganță: „...Îmi cer să te primesc. Ce nebunie! Poate un cerb să se apropie de o lebadă? Poate un ticălos nelegiuit să fie îngăduit în preajma focului de sacrificiu? Nu pun preț nici pe viață, nici pe trup. Cum crezi că aș putea trăi, disprețuită fiind de o lume? Nici nu visa că de teamă ori pentru a scăpa cu viață voi fi vreodată a ta.”¹¹ Femeia are curajul exprimării propriilor gânduri și sentimente, apărată fiind doar de o pavăză constituită de gestul simbolic al așezării între ei a câtorva fire de iarbă; prin aceasta câștigă chiar respectul propriului agresor și implicit un răgaz de gândire salvator de douăsprezece luni.

Păstrarea cumpătului în fața unui pericol real capătă dimensiuni importante dacă sunt puse față în față cu reacția de descumpănire a lui Rāma dar și cu faptul că el este în egală măsură îngrijorat de soarta soției dar și de reacția celor din jurul său. Putem, astfel, observa că își pierde cumpătul, lăsându-se cuprins de deznădejde și revoltă (el acuză răul Godavari, zeii și cele cinci elemente de tot ceea ce se întâmplă și dorește pieirea lumii), în vreme ce Sita, atunci când situația limită este definitiv conturată, rămâne fermă în credința sa în puterea salvatoare a soțului și a dragostei, căutând soluții încă din primele momente – ea își aruncă bijuteriile chiar în timpul

⁹Idem, pag. 253

¹⁰Valmiki – op. cit., vol II, pag. 9

¹¹Idem, pag. 11

zborului prin care este răpită marcând, astfel, calea pe care a fost răpită. Dincolo de *steaua* care-i marchează destinul, fiecare pământean, indiferent de originea sa, este dator să acționeze cu luciditate și hotărâre în fața surprizelor destinului.

Paradoxal, dar uneori Râma alege căi care țin mai mult de obișnuit decât de latura suprapământeană. Intrarea sa în conflictul dintre prinții Sugriva și Vali și omorârea celui din urmă fără o înfruntare directă, într-un mod total inadecvat statutului său de luptător viteaz, poate fi interpretată ca un sacrificiu pe care îl face din dorința de a reuși să o salveze pe Sita dar, în același timp, și ca un semn de slăbiciune și abatere de la codul onoarei care impune atât confruntarea directă cât și recunoașterea valorii adversarului. Comportamentul surprinde adversarul care, cu ultimele puteri își exprimă dezamăgirea: „... cum de te-ai lăsat târât către o faptă ca aceasta? Lumea-i plină de laude pentru vitejia și virtutea ta, iar acum, pe când eram prins în luptă cu altul, ai venit pe ascuns și mi-ai aruncat pe la spate o săgeată ucigătoare. Mincinoasă și necuvenită e faima virtuții tale bărbătești, a cinstei și a milei tale! Ce va mai gândi lumea despre tine, de acum încolo?... M-ai ucis ca un tâlhar, ascunzându-te după copaci. Păcat greu pentru un prinț regesc uciderea unui nevinovat în chipul acesta. Nu ești vrednic pentru domnie. ... Supărarea cea mare este că am fost ucis de un nemernic josnic și păcătos.... E mare păcatul tău căci m-ai ucis în chip nevrednic.”¹² Viteazul Vali e singurul care contestă, argumentând prin invocarea unui fapt concret, atribuirea unei imagini idealizate a eroului desăvârșit; acest aspect însă face ca personajul să fie mai credibil, mai uman și, implicit, mai aproape de puterea de receptare a spectatorilor, mai ales a celor neinițiați. Lipsa oricărei consemnări a vreunei reacții a lui Râma este explicabilă printr-o posibilă dorință a autorului de a proteja imaginea știrbită a protagonistului; încercarea de a intui mecanismul gândirii acestuia poate genera ipoteze speculative care, pe cât posibil, trebuie evitate.

Plauzibilă rămâne doar perspectiva filozofiei de viață proprie contextului cultural analizat, conform căreia înțelepciunea poate fi învăluită doar de „focul dorinței nesătul”. Dorința își are rădăcinile în dragoste care-l arde „în chin întreit”, dublată de „întristare pentru suferința și mânie pentru jignirea adusă ei”.¹³ Deși Sita are, prin naștere, puterea de a se salva singură, de a-l

¹²Idem, pag. 50-51

¹³ Idem, pag. 101

preface pe Ravana în cenușă, ea îndură totul cu răbdare, voind ca totul să vină de la Rama; nimic nu trebuie să știrbească imaginea *domnului*.

Același cod nescris îl va determina și pe Rama să ia decizii surprinzătoare în timpul căutării și a luptei cu regele demon. Astfel, el dă porunci ferme ca nici un oștean să nu facă „stricăciuni sau rele” în orașele și satele din drum; în finalul luptei cu Ravana, atunci când acesta rămâne fără coroană, car de luptă și arme în fața sa el îi va da răgaz de odihnă și de procurare a armelor. Toate evenimentele dintre răpirea și salvarea Sitei urmează un traseu complicat deși cei doi protagoniști, prin originea lor¹⁴, sunt înzestrați cu puteri supranaturale. Ei se supun *dharmei* și par a transmite că Puterile Divine lucrează prin întreaga fire – oameni, maimuțe, urși sau păsări.; chiar Rama obține victoria sprijinindu-se pe umerii lui Hanuman. Eroii învingători sunt mereu deasupra înțelegerii receptorilor obișnuiți.

Atunci când totul părea că va reveni la starea de echilibru și fericire dinaintea răpirii Rama trimite după Sita și „... dintr-o pricină neștiută, chipul lui ...se întunecă și, cu ochii stinși, prințul se pierde în visare. (...) Fața lui arăta o ciudată schimbare a minții.”¹⁵ Sita, adusă („după ce se îmbăie și se împodobi cu giuvaieruri”) sub baldachin în tabăra învingătorilor, nu a fost întâmpinată cu îmbrățișări. „Nimeni din jurul lui, nici chiar Lakshmana, nu puteau înțelege nimic.

Coborând din baldachin, Sita, cu ochii în pământ, se îndreaptă spre Rama:

Aryaputra, șopti ea și izbucni în plâns, nemaiputând să spună ceva.

Vrăjmașul a fost răpus, glăsui Rama. Te-am izbăvit. Mi-am făcut datoria de *kshatryia*. Făgăduința mea este acum îndeplinită. Cu totul neașteptate, de neînțeles, erau cuvintele acestea...Rosti cuvinte și mai aspre.

N-am purtat acest război crâncen numai din dragoste pentru tine, ci pentru a-mi face datoria de *kshatryia*. Nu mă bucur că te-am recăpătat, căci îndoiala te învăluie ca un nor de fum

¹⁴ „ Rama nu-i altul decât Vishnu însuși, cu chip omenesc, e Domnul fără început, ori mijloc, ori sfârșit.” – idem, pag. 265

¹⁵ Idem, pag. 268 - 269

întunecat. ...Împreună nu mai putem trăi, va trebui să-ți duci viața singură. Cum poate un *kshatryia* să primească înapoi soția care a trăit atât de mult în casa unui străin?”¹⁶

Dificil și poate inutil a comenta o asemenea atitudine; aproape imposibil de cuprins sentimentele Sitei care trăise „în casa unui străin” nu doar fără voia ei dar și mereu sub amenințarea regelui-demon sau a femeilor-demon. Chiar și pentru ea era prea mult; și-a ridicat privirea fulgerătoare spre Rama și i-a spus ceea ce se cuvenea în fața unei astfel de nedreptăți. Cu politețe, dar fermitate, ea nu acceptă să îi fie încălcată demnitatea nici chiar de cel pe care îl numește stăpân și decide să treacă *încercarea focului*. „Dar... minune a minunilor! Flăcările strălucitoare se-ncoronară de chipuri cerești, căci zeii toți veniseră și se adunaseră acolo...”¹⁷ încercând să restabilească ordinea firească a lucrurilor, căci Rama încălcase regula celor care au o creștere aleasă.

Virtutea și curățenia sufletească au ridicat-o deasupra flăcărilor așa cum se întâmplase și atunci când cetatea Lanka – cetate a bogățiilor și plăcerilor - fusese cuprinsă de flăcări, asemenea Sodomei și Gomorei. În fața evidenței, soțul va juca rolul pisicii care trebuie să cadă mereu în picioare; el își va justifica atitudinea susținând că a fost izvorâtă din dorința de a liniști poporul și nu din faptul că nu ar fi cunoscut recunoscut desăvârșita ei neprihănire. În sprijinul lui coboară din ceruri însuși Dasaratha și cere de la Sita iertare pentru fiul său.

Împlinirea unui destin nefericit era însă, astfel, doar amânată. Cartea a șaptea *Uttara-Kanda* aduce epilogul și înfățișează soarta tristă a Sitei după ce a fost încoronată ca regină. Otrava îndoielii, orgoliul sau doar slăbiciunea îl determină pe Rama – posibil strămoș al lui Othello - să asculte limbi clewetitoare și să-și surghiunească soția în codru. Acolo află adăpost la sihăstria înțeleptului Valmiki, unde va naște și crește pe cei doi gemeni - Lava și Kusa, deveniți mai apoi ucenici ai acestuia.

„Anii au trecut și Rama, rege fără bucurie” nu își va cunoaște fiii decât la ceas hărăzit de zei când, parcă anume pentru închiderea cercului, în cetatea Ayodyei se va organiza un mare sacrificiu al calului. Gemenii, sfătuiți de Valmiki vin și recită, fără a primi nici un fel de plată, „...epopeea fără moarte, **Ramayana**”. Rama înțelege adevărul și, cuprins de remușcare, vrea să

¹⁶Idem, pag. 269 -270

¹⁷Idem, pag. 271

ceară iertare și să reînnoade firul vieții în doi, cerând însă ca „... Sita, iar mireasă, cinstea să și-o dovedească”¹⁸.

Rețeta însă nu mai funcționează. Sita îi dăruise candoarea adolescenței, atunci când se căsătorise, își sacrificase tinerețea, atunci când a l-a urmat în codrul Dandaka, a trecut prin încercarea focului pentru a-și demonstra neprihănirea - recunoscută chiar de zei, și-a asumat, la maturitate, responsabilitatea maternității, fără să-i ceară regelui sprijin sau favoruri. Prin noua sa dorință, Rama cerea prea mult. Pentru el, cea care era întruchiparea virtuții, pare a fi o bijuterie a coroanei, care i se cuvine. (Totuși, este bine a ne feri să-l judecăm prea aspru pe Rama; și tatăl său își sacrificase fiul și soția favorită din teama de a nu fi judecat de ceilalți; în mod evident, poartă amprenta unui anume mod de înțelegere a vieții.) Formulele de căință și de politețe nu mai sunt suficiente. Sita își apără cu înțelepciune demnitatea:

„Cu povară-n piept începe Sita tristele cuvinte!

Da am trăit o viață nepătată-n gând și faptă,
Scapă-ți fiica de rușine și primește-o, Țărnă, Mamă!

În fiorul datoriei de-am trăit neîntinată,

Mamă ce-ai născut femeia, Țărnă, ia-ți din nou copilul!

Dacă soțului meu rege eu am fost soție castă,

Mamă Țărnă, vai pe Sita, scap-o de povara vieții!”¹⁹

E momentul finalului; Sita se întoarce spre propria origine – huma din care fusese plămădită se deschide și îi oferă tron de aur.

„Toți îi laudă virtutea! Sita însă nu mai este!

Rama-i singur! Fericirea zilelor pierdutu-i-sa...”²⁰

¹⁸Idem, pag. 282

¹⁹Idem, pag. 283

²⁰ibidem

De-a lungul timpului, cu știință sau poate fără știință, trucidorii metaforelor sau simpli muritori, sau întors spre Rama și Sita în încercarea de a descifra și înțelege tainele celor ce iubesc. Lupta pentru putere va determina tragedii și în alte familii regale; otrava geloziei se va strecura și în inima altor eroi plini de virtuți militare; și alte eroine vor obosi să fie socotite păpuși ale soților și vor opta, într-un fel sau altul, pentru căutarea sinelui. Fericirea promisă sau visată va fi tot mai departe - din pricini mărunte, nepăsare sau ignoranță. În căutarea împlinirii absolute povestea se repetă mereu, ca un dat al destinului uman. Sub povara propriilor fapte sau plătind datorii ale strămoșilor, îndrăgostiții de pretutindeni încă mai speră.

Doar poveștile umbrelor despre *Îndrăgostiții-Veșnici* sunt nemuritoare pentru că sunt născute din iubire, sacrificiu și slăbiciune – din paradoxurile mitice ce încă ne pot servi drept lecție de viață.

Bibliografie

1. Bell, John – String, hands, shadow – a modern puppet history, The Detroit Institute of Arts, 2000
2. Ciobotaru, Anca Doina – Teatrul de animație între magie și artă, Editura Princeps Edit, Iași, 2006
3. Ciobotaru, Anca Doina – Personaje, cupluri și povești... cu sfori, Editura Artes, Iași, 2009
4. Dănăilă, Natalia – Magia lumii de spectacol, Editura Junimea, Iași, 1993
5. Onicescu, Octavian – Învățați ai lumii, Editura Albatros, București, 1975
6. Pani, Jiwan – Living dolls – story of indian puppets, Publications Division Ministry of Information and Broadcasting Government of India, Patiala House, New Delhi, 1986
7. Philpott, A.R. – Dictionary of Puppetry, Editura Plays, INC., Boston, 1969
8. Valmiki - Ramayana, trad. Sergiu Demetrian, trad. Versuri George Coșbuc, Editura pentru Literatură, București, 1968, vol. I și II

SUFFERING LITERATURE – FROM THE MODERN PSEUDO-MYTH TO THE PERSONAL MYTH OF BAKONSKYAN IMAGINARY?

Diana Câmpan

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

Abstract : This essay is dedicated to one of the most important dissident Romanian writers, A.E. Baconsky, who decided not to leave his country, but to activate and to write against the communist system inside his own culture. His last two books – Cadavre în vid and Corabia lui Sebastian, as well some of his cultural memoirs from Remember are relevant for his desire to focus on the post-modern myths of the so-called "sick-literature" and the cultural maladies of the West. All his literary work developed the poetry of sickness, that is obviously determined by the contemporary consumerism, that transformed the Greek concept of Catharsis in a "fallen myth" and build another distopian one: "consumerist desire". According to these, A.E. Baconsky transforms his ideology in a strategy of rebuilding the self-esteem of the Romanian writer, inside his authenticity, tradition and history.

Key-words: A.E. Baconsky, cultural maladies, sickness, consumerism, authenticity, tradition

Experiențele occidentale ale scriitorului A.E. Baconsky sunt, ele însele, o pagină de istorie literară românească în context european și, simultan, un focar de literatură și de ideologie culturală atipic. Dintr-o Românie culturală dramatic subsumată rigorilor realismului socialist și principiilor sistemului totalitar comunist, Baconsky s-a numărat printre cei care au experimentat, într-un timp mai mult decât problematic, ceea ce se credea a fi, la momentul respectiv, spațiul socio-cultural utopic al Europei de Vest, spațiu-proiect, dorit și accesat numai imaginar din interiorul României anilor '60-'70. Scriitorul A.E. Baconsky traversase, în interiorul sistemului, câteva praguri destinale, adaptate fluctuațiilor mediului cultural din care se revendica. Gesturi de frondă, despărțiri de propria creație aservită, formal, proletcultismului, coagulări de grupuri

literare apte să reia produsele culturii pe criterii axiologice corecte, accesarea unor zone tabuizate ale imaginarului poetic – toate acestea au făcut din A.E. Baconsky, ani în șir, un scriitor-caz, a cărui inteligență unică și irepetabilă i-a frisonat, multă vreme, pe politruci. Paradoxal, în cazul său a funcționat perfect benefic un principiu al sistemului de aservire și de supraveghere comunist: pe cei mult prea inteligenți, pe care nu-i putea supune sau anihila identitar, se prefera a-i menține într-o zonă de neutralitate „prietenoasă”, permițându-li-se aparente libertăți de conduită și de mișcare pe paliere culturale variate, cu speranța că, astfel, nu vor deveni ostili, ca atitudine, sistemului politic. Aceasta a fost șansa baconskyană: inteligența și lejeritatea cu care scriitorul se mișca în arii culturale dintre cele mai variate – creație literară, critică și istorie literară, teoria mentalităților, filozofia culturii, istoria și teoria artei, filozofie, religie, estetică, antropologie – trebuiau ținute sub o supraveghere binevoitoare, așa încât scriitorului i s-a permis să călătorească, repetat, în întreaga Europă, având, oarecum, un statut de ambasador cultural al scriitorilor români. Libertatea aceasta – falsă, însă – asociată unei conștiințe acutizate a privării reale de libertate de creație, l-au predispus pe A.E. Baconsky la a experimenta noul canon al civilizației occidentale cu o luciditate marcantă, fără a se dezice, însă, de fondul autohton pe care călătorul cult îl purta cu sine în geografii care deveniseră, din imagine, uluitor de concrete. Acolo unde alții s-au grăbit să admire – fără rezerve, din principiu și dintr-un grav complex de inferioritate –, utopia metropolei hipercivilizate apusene, Baconsky preferă să activeze un alt tip de analiză, neaservită uzanțelor, pe calapodul propriilor judecăți de gust și de valoare. Fatalmente, geografiile utopice accesate de spiritul baconskyan sucombă în toposuri mereu interogate, poetul având un simț foarte fin al responsabilității de a decodifica mirajul Occidentului, fără cosmetizări și fără pierderi identitare, după un ritual al afirmării propriului bagaj cultural autohton.

Volumul de versuri *Cadavre în vid* (1969) și postumul *Corabia lui Sebastian* (1978), precum și câteva eseuri critice, dar și paginile de (pseudo)memorialistică de călătorie (*Remember. Fals jurnal de călătorie*) sunt definatorii pentru imperativele conștiinței baconskyene privitoare la mutațiile produse în cultura societăților consumiste pe care le-a traversat. Esențială ni se pare opțiunea baconskyană de a releva, deopotrivă în discursul său liric și în cel eseistic, una dintre sincopile majore dintre cultură și civilizațiile hipertehnologizate: criza de comunicare. Manifestată într-un plan concret, al viețuirii cotidiene, și aruncând ființa dincolo de granițele altruismului major, într-o singurătate fără leac, aceeași criză de comunicare

marchează grav și instituția culturii în ansamblul ei. Imaginarul baconskyan se va cantona tocmai într-un atare proiect de descifrare și de semnalare a crizelor identitare ale culturii în societățile consumiste, fie că vorbim despre produsul cultural major – Cartea – fie că avem în vedere Cuvântul, ca purtător de semn și ca depozitar rafinat al fondului existenței noastre. Rafinamentul cultural al poetului îi permite acestuia să realizeze analize lucide privitoare la mecanismele defectuoase ale raportării culturii la civilizația consumistă. Încă din anii '60, A.E. Baconsky emitea, deja, aserțiuni pertinente referitoare la migrația către surogat și pseudovaloare a culturii specifice consumismului, dinamizate de marea grabă a omului societăților hipertehnologizate de a-și atinge scopurile și de a-și satisface, mereu în regim de urgență, nevoile – fie ele cele materiale, fie cele afective. Un atare regim al ființării atrage după sine absența altruismelor fundamentale și, implicit, absența Celuilalt, dublată de plonjonul într-o solitudine rea. Desolidarizarea de Celălalt și superficializarea relației cu preajma conduc, invariabil, spre efecte de adumbrire a însuși principiilor creației și Baconsky nu se va sfi să sugereze – ori chiar să explice, alegoric, din interior – mecanismele prăbușirii tuturor grilelor de valori etice și estetice din spațiul artei. Creația lui de după 1965 este, în fond, efectul reacțiilor artistului împotriva derivei în care plutea cultura occidentală de la jumătatea secolului XX, mult prea tentată să se dezică de arhetipal și să anuleze, brutal, orice legătură cu tradiția, în favoarea unui produs cultural comod, lesne perceptibil, vandabil, profitabil, flexibil până la pierderea contururilor sacre și, obligatoriu, accesibil unui receptor grăbit, consumist pățimaș, lector leneș al semnelor lumii, superficial și dornic de o rapidă și neobositoare ascensiune spre Sens. Desigur, pentru omul de cultură performant un atare exercițiu este similar declinului spenglerian al artei. La fel este perceput și de către A.E. Baconsky, scriitorul român topind, în creuzetul imaginarii sale, nuanțe ideatice preluate din Fr. Nietzsche, Hegel, Martin Heidegger sau R. Barthes, ajungând să recupereze inflexiunile „morții artei” și ale „sfârșitul modernității”, așa cum le sugeraseră Marcuse și Gianni Vattimo: „E o vizibilă criză a judecăților de valoare, care duce la mistificarea ierarhiilor și la derută” – spune Baconsky, pertinent, în *Schiță de fenomenologie poetică*¹.

De aici – ample secvențe de decorticare a unor concepte-cheie: *anti-literatura*, *anti-arta*, *anti-poezia*, *anti-cuvântul*. Toate devin, subtil-alegorizat, mituri personale baconskyene. Extinse, ele generează un imaginar specific, infuzat de un avatar modern al simbolului foarte vechi al

¹*Schiță de fenomenologie poetică*, în A.E. Baconsky, *Meridiane*, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 36.

bibliotecii arse: *biblioteca/literatura bolnavă*. În fond, A.E. Baconsky este singurul mare poet al literaturii române care abordează, cu multiple măști și cu sensuri aproape palpabile, parabola largă a îmbolnăvirii literaturii din pricina aservirii ei „civilizației funcționalului”. Ochiul atent al scriitorului, excelent cunoscător al unei plaje largi de opere ale marii literaturi universale centrate pe această temă – de la arhetipul Bibliotecii din Alexandria până la romanele lui Ray Bradbury și ficțiunile lui Jorge Luis Borges – contemplă, din interior, și impune judecăți ferme privitoare la mecanismele de adaptare a culturii la noile paradigme ale societăților consumiste, cele care, impunând imperativele nevoii de a putea accesa rapid și fără efort orice tip de informație (inclusiv cea adresată sufletului), transformă produsul sacru al artei într-un produs „tehnic”, industrializat, multiplicat la nesfârșit, ca orice alt bun de larg consum. Peste această nevoie obsesivă a omului civilizat de a consuma orice se suprapune o altă conduită degradantă pentru însuși principiul artei: utilitatea imediată, care nu mai presupune răspuns la expectațiile afectiv-estetice, ci doar înscriere în normele exterioare ale consumului de masă. Baconsky devine, în plină experiență a lumii occidentale, un ins panicat de această răsturnare a mitului fundamental al artei: locul catharsis-ului a fost brutal uzurpat de utilitatea pragmatică. Cu alte cuvinte, finalitatea artei nu mai este delectarea estetică percepută ca întâlnire, pe deasupra operei, între două sensibilități, exigențe, conștiințe și inteligențe – cea a artistului și, respectiv, cea a receptorului de artă – ci devine pură consumare a unui produs ca oricare altul, satisfacere, adică, a unei nevoi exterioare, dată de urgențele timpului istoric și de noile mituri ale omului modern.

Călătoriile în Europa de Vest i-au prilejuit lui A.E. Baconsky experimentarea, fără mediator, a unei atari stări de fapt. Scriitorul român trăiește, efectiv, drama incompatibilității dintre expectațiile societăților hiperindustrializate și structura sa de artist cu sistem, care și-a făcut din valorizarea produsului artistic o religie și care nu permite juxtapunerea Valorii cu surogatul și kitsch-ul. Firește, inaderența la modele occidentale care profanaseră codurile interioare ale culturii și se infiltraseră, agresiv, în chiar epicentrul principiului creației, desacralizându-l și anulându-i unicitatea și irepetabilitatea, îi furnizează lui A.E. Baconsky motive constante de revoltă și gesturi de despărțire programatică de tot ceea ce i se pare neconform matricei culturii autentice. Spaima de inautenticitate și de fanteze naște reacții de apărare în serie, fie la nivelul eseisticii, fie în poezia baconskyană.

Radiografia traumelor pe care literatura (și cultura, în general) le suferă în societățile consumiste și globalizante este subtil expusă în *Schița de fenomenologie poetică*: „...industria

poligrafică a luat proporții fabuloase și cărțile sunt la îndemâna oricui, publicitatea, cu aparatul ei tentacular, e capabilă să lanseze și să consacre un autor în câteva luni, difuzându-i opera prin traduceri în toate țările globului; numărul și capacitatea editurilor au crescut, atingând cifre neverosimile, instrucția publică de toate gradele, radioul și televiziunea, cinematograful, bibliotecile, revistele nenumărate, manualele de literatură etc., toate contribuie la răspândirea fulgerătoare a scrisului și deci și a poeziei, încât procesul de cunoaștere, de asimilare și în consecință și reacția ce naște forme mimetice, s-au accelerat la paroxism. Însăși tehnica scrisului devine aproape unanim accesibilă și oricine poate învăța cum se scrie un poem, într-un ritm record și cu minime eforturi.”² Nu vom uita că referirile la acest proces de degradare valorică prin multiplicare mecanică a produsului artei (fapt ce anulează contactul direct și nemediat cu instanța creatorului) îi aparțin unui trăitor într-o Românie blocată în tiparele totalitarismului, care a avut șansa accederii la o geografie culturală europeană pe care noi, românii, o socoteam a fi cea mai bună lume cu putință. Deloc lipsită de interes ni se pare premoniția baconskyană privitoare la faptul că primul semn clar al îmbolnăvirii culturii rupte de tradiție (pe care o credeam „însănătoșită” prin libertatea asumată) este tocmai inflația de forme mimetice și de surogate. Nu vor trece mulți ani și însăși cultura română va resimți exact același simptom, cu semne foarte vizibile și astăzi. Mai mult, premonitorie a fost și spaima baconskyană privitoare la îmbolnăvirea Poeziei ca artă a artelor, poetul prefigurând plonjonul în superficial și caduc, dar și derapajul sacralității Poeziei, cauzat de noul mit al funcționalității pragmatice: „Poate că și poezia, prin acest fel de a fi făcută de toți, va dispărea absorbită de industria poligrafică, modificându-și total funcția și rolul ei dintotdeauna, căpătând o valoare funcțională în imensul angrenaj al civilizației consumului, tot așa cum la originile ei avusese una de domeniul ritualurilor ezoterice și a magiei.”³

Fin cunoscător al teoriei mentalităților și al istoriei poeziei și artei universale, Baconsky avea să insereze analize temeinice ale paradigmei modernității în chiar prefața la *Panorama poeziei universale contemporane*, lucrare de mare importanță în cultura română pentru că antologhează traduceri din toți marii poeți ai secolului XX cărora A.E. Baconsky le acordase, în urma unei esențiale analize, dreptul de a ocupa un loc strategic în Cetatea universală a Poeziei. În deschiderea *Panoramei*, teoreticianul punctează, metodic, efectele „tehnificării” artei, pornind

²*Ibidem*, p. 34.

³*Ibidem*, p. 37.

discuția chiar din epicentrul canonului avangardist, probabil primul care cochetase cu un instrumentar atipic în demersul creației: „Apariția acestor idei e determinată de presiunile civilizației istorice... epoca accelerării, a sintezelor chimice, a grefelor, a intruziunii procedului tehnic în cele mai diverse domenii de artă, mitologia noutății, a descoperirilor epocale, a revoluției... aici trebuie căutat climatul în care apare conceptul avangardei poetice. Pe de altă parte în psihologia scriitorului se petrec modificări sensibile sub influența noilor sale condiții într-o societate mai puțin dispusă spre poezie. Idolii sunt actorii de cinematograf, sportivii de performanță, marii tehnocrați. Poetul e amenințat de un anonim implacabil, se simte refulat spre zonele cele mai obscure ale interesului unei societăți ce pare să nu-i mai ofere decât rolul ingrat al victimei, al damnatului, personaj de colecție insolită menit să canalizeze imensa și euforica fiziologie a prosperității burgheze. El pare predestinat sacrificiului și reparațiilor postume. Gloriile realizate prin obstinație și efort herculean ale bătrânilor irită și exasperează succesiv un tineret prolific, dându-i neurastenii estetice și apetituri nihiliste în care se implică și intuiția confuză a unor anomalii sociale, etice, psihologice: avangarda gravitează incert spre stânga, suprarealiștii îl invocă pe Marx, futuriștii ruși aclamă revoluția. Majoritatea manifestelor se traduc într-un NU unanim adresat deopotrivă trecutului și prezentului și profesează idolatria unui viitor în care anxietatea lor se investeste drapată în entuziasm. Tonul lor e voit violent, iconoclastia e stridentă și nediferențiată, precedentele invocate uneori din nevoi genealogice sunt eteroclitice și arbitrare.”⁴

Nihilismele majore ale secolului XX își găsesc, sub condeiul lui Baconsky, propria negație. Prin excelență, vocațional, Baconsky respinge, programatic, această boală a modernității – negarea valorilor fără a fi capabil să așeze altceva credibil în loc. Boală extinsă, negarea și anularea formelor și a conținuturilor consacrate este cu atât mai agresivă cu cât cuprinde un trup simbolic în sine, acela socotit a fi depozitarul eternizării tradiției: Biblioteca. Cultura, în ansamblul ei, este percepută de Baconsky, *largo sensu*, ca o imensă Bibliotecă. Reținem o emoționantă alegorie a mai vechiului mit al arderii bibliotecilor, convertit, amar-ironic, în metaforă ascunsă a incapacității omului modern de a mai adera la axiologii și norme, la principiul admirației și al valorizării: „Bibliotecile sunt simple osuare, rafturi pe care craniile pustii și impersonale așteaptă toaleta sezonieră a păianjenilor și mărturisesc despre zădărnici și

⁴*Ibidem*, p. 37.

moarte. Tradiția devine cea mai lamentabilă formă de slugărnicie și neputință, îngenunchiere în neant sub zodia strigoilor... noua zeitate e un idol libertin și amorf, capabil să ia chipul și asemănarea celui care-l invocă și să-i fie lar de pripas... oglinzile ideale sunt autoportretele unde poetul își caută lui însuși o replică visată... clasicii devin o galerie de mumii inutile... totul se descoperă sau urmează a fi descoperit, construit, întemeiat... bătrânii sunt vetuști, anchilozați, mediocri, iar tinerii sunt în principiu originali, plini de vigoare și sevă eternă, perfect autarhici... deși azi, după deceniile care s-au numărat, imensa majoritate a celor tineri au devenit bătrâni la fel de mediocri, anchilozați în formule vetuste care nu ne mai spun nimic, hrănindu-se cu analeptice derizorii...gata oricând să clameze gutural întru incendierea bibliotecilor în care cărțile lor n-au pătruns și nu vor mai pătrunde niciodată...”⁵.

Într-o societate hipercivilizată și consumistă, iluzia că literatura este la îndemâna oricui (ca act de creație și ca receptare, deopotrivă) sparge toate tiparele stării harice pe care, într-un firesc al reprezentării mitului creației, i-am atribui-o artistului/scriitorului. Alegoria lipsei de sens a haricului și predispoziția de a experimenta mecanica desuetă a creației ca simplă tehnologie de producere a unui bun ca oricare altul îi prilejuiesc, lui A.E. Baconsky, luări de poziție devenite, azi, strategii de avertizare pe care nu le-am luat în seamă la momentul potrivit. Premonitorie pare, privită retroactiv, confesiunea baconskyană dintr-un interviu acordat Mariei-Luiza Cristescu: „Literatura dă iluzia facilității. Pentru a compune muzică ești silit să înveți armonia, ceea ce presupune un efort remarcabil și inculcă deci un anume respect profanului. Literatura nu cere, aparent, nici un efort. Cuvintele sunt la îndemâna oricui. Nu ai nevoie nici măcar de o anumită recuzită care în alte domenii ale artei (pictura, sculptura) presupune uneori investiții prohibitive. Creionul și hârtia sunt derizorii. Am întâlnit funcționari sau, cum sunt numiți ei la noi, activiști ideologici, privind literatura ca pe o îndeletnicire subsidiară pe care ei, numai din lipsă de timp, sunt siliți să o încredințeze altora. Văzută dintr-un asemenea unghi, mistificat uneori din pură inconștientă sau din infirmitate spirituală, literatura apare, fatal, ca un simplu act de filologie amatoare și poate trezi orice în afară de respect.”⁶

Desigur, boala aceasta, extinsă la nivelul fenomenului literar și cultural în ansamblu – banalizarea și profanarea valențelor imperiale ale cuvântului ca purtător sacru de Sens,

⁵ A.E.Baconsky, *Panorama poeziei universale contemporane*, București, Editura Albatros, 1972, p. 12-13.

⁶ Maria-Luiza Cristescu, *Restituiri. Ultimele pagini ale unui manuscris de A.E.Baconsky*, în „Vatra”, nr. 5, 1979, p. 7.

superficializarea până la disoluție a sensibilului găzduit, tradițional-canonic, în miezul oricărui produs artistic, prea marea lejeritate în a gestiona instrumentarul creației până acolo încât conștiința și afectul sunt substituite rapid de „mașinism” și tehnologii de creație private de *anima*, supralicitarea funcționalului și a utilului în defavoarea delectării estetice, privarea de normă și lipsa de consistență ontologică – își va găsi numeroase ipostazieri în poezia baconskyană, încă din volumul *Cadavre în vid* (1969), volum care pare a se fi născut, în întregul lui, tocmai din această angoasă a mutilării principiilor creației. Confesiunile din *Remember. Fals jurnal de călătorie* sunt mai mult decât sugestive și explică, necosmetizat, reacția de respingere a nucleelor generative ale pseudo-culturii și ale surogatelor: „Sunt plictisit până peste cap de poezia concretă și de arta cinetică... meschină francmasonerie tehnocrată, cuvinte-obiect, plexiglas verbal, *Taschenrevolution*... artă a roboților cibernetici, suficientă și praf, enorme voaluri de praf se depun de pe acum pe cuvintele-obiect, pe mașinăria amorfă a sculpturilor cinetice care se demodează rapid odată cu matrițele fabricilor, și în literatură, în artă se îngrămădesc giganticele cimitire de automobile... rânjet de fiare vechi exasperate de ploaie... văd pe o suprafață de apă imaginea lui Leonardo destrămându-se într-un hohot de râs enorm...”⁷.

În imaginarul poetic, parabola literaturii bolnave este construită prin acumularea unor semne decodate „în răspăr”, poetul fiind un atent constructor de distopii prin care identifică arhetipul răsturnat al artei majore. Inflația de pseudo-literatură și obscurizarea deschiderilor către semantica rafinată și către sensibilitate, dar și validarea literaturii accidentale, golită de meșteșug și incompatibilă cu sacralizarea arhetipală a creației, îi prilejuiesc poetului angoase circulare și determină proiectarea unei panorame persiflante a artei degradate, devenită, în codul baconskyan, *anti-poezie* îmbibată de absurd, precum în poemul *Zucht*: „Toate tipografiile cu opt-zece-douăsprezece rânduri de ochi / funcționează din plin și imprimă, imprimă fără-ncetare, / oamenii scriu risipiți în imense și confortabile crescătorii – / și totul e de cultură (până și micul aventurier cu piept galben / care cultivă iepuri contestatari, a ieșit dintr-o carte / (clocit prematur) de aceea e atât de perfect încât creierul / poate emite. Poem-Laser... și frunza își schimbă / culoarea și sânii femeilor cresc luând forma ideală, / bătrânul aproape uitat își citește singur cărțile sale, / masochistul adoarme seara devreme în toaleta cu mânere de aur, / se așteaptă schimbări, noul idol și-a tipărit pe cravata de cârpă / versuri cinetice... incubatoare secrete

⁷ A.E. Baconsky, *Remember. Fals jurnal de călătorie*, II, București, Cartea Românească, 1977, p. 16.

pregătesc o surpriză / dar sexul e nedivulgat – până în zori se va ști / fericitul ales căruia toate tipografiile de pe acum îi imprimă / operele încă nescrise” (*Zucht*).

S-au îmbolnăvit și s-au desacralizat nu doar semnele și sensurile, ci și instrumentele purtătoare, așa încât construcția în ansamblu nu mai are din ce să își extragă valoarea: „A scrie cu tărațe de lemn a scrie cu fiare vechi / cu bucăți de plexiglas cu obiecte concrete / a scrie pe cutiile goale în care se ambalează / aparate electrice, pe benzi de magnetofon uzate / a scrie în relief cu sunetele modulatorului / fixate pe ecrane metalice – alb, a scrie alb / poeme sortite consumului purtând seria / anul și marca, poeme perfect funcționale / care nu se citesc ci se consumă cotidian, / poeme abcdefghijklmnopq și așa mai departe, / poeme și-așa-mai-departe, poeme în U și O / din tablă galvanizată stând pe suport tubular / în timp ce mecanismul cinetic dozează efectul / consoanelor inoxidabile și schimbă direcția ritmului – / a scrie cu piese de schimb și cu literatura documentară / anexată în elegante plicuri de plastic a scrie / a nu scrie a reproduce a fi reprodus experimen- / *THALIA* muză a crematoriilor-altare unde se ard / rezidiile industriei moderne, dansează / cu poetul pneumatic / ultimul dans” (*Ars antipoetica*).

Amestecul inform de elemente din zona consumului ascunde o dramatică anihilare a structurilor nobile ale artei, poetul stilizând extrem cea mai mare dintre dramele creatorului: precipitarea artei din orizontul ei înalt, sublimat odinioară, spre periferic, îngust, profan și insensibil: „Inventarul / unei primăveri ce se anunțase promițătoare / a ruginit, nu mai sunt oamenii de odinioară, / și versurile obeze dormitează în buzunar / printre bancnote sordide, și vâxuatorii de ghetă / au intrat în rândul arhonților” (*Hamlet apocriful*).

În poemul *Corabia lui Sebastian*, din ciclul omonim publicat postum, poetul creionează probabil cea mai profundă parabolă a destrămării mitului culturii autentice sub imperiul consumismului și al superficializării extreme a creației. Întregul ciclu baconskyan este o alegorie extinsă a călătoriei printre miturile-surogat ale civilizației occidentale, însă nucleul semantic central propune, prioritar, decodarea tristeții iremediabile a poetului privitoare la imposibilitatea de a înțelege din interior logica bolii și, implicit, incapacitatea de a propune un leac. Într-o logică firească, pentru a emite un instrumentar cu rol curativ trebuie, mai întâi, să înțelegi și să explici simptomatologia. Poetul se oprește pe acest prag: doar înțelege și explică, însă nu poate emite principii curative, întrucât degradarea – avertizează el – a cuprins tainicul ființei, a trecut dincolo de epidermic, iar boala majoră e atribuită conștiinței: „Cărți mari, pravili și legi pentru viață și moarte / căci nimenea nu mai simte nimic. Învățații vorbesc / despre țări scufundate în ceață cu

un singur / ochi roșu însângerat și vântul când își schimbă direcția / aduce mirosuri sordide și cuvinte de molimă / încât mulți văd în vise sfârșitul – / apărură chiar profeții ce vorbesc despre ultimii / supraviețuitori ai unor incendii, strecurând spaimă / printre aleși. Îndoiala dă preț lăcomiei dar aurul / nu ne face imuni. Au venit nu se știe de unde / bacterii streine și e un aer de lupanar și adesea / suntem un imens abdomen transparent / căruia ochi otrăviți, pândind în umbră / îi urmăresc superba digestie / și ne simțim copleşți de cei ce râvnesc / bogățiile noastre deși trăiesc printre noi – am dori uneori / să ne întoarcem la vechea noastră singurătate, / la cenușa părinților – dar drumurile acestea / nu mai pot duce-napoi – drumul / e fără drum – nu ne rămâne decât orizontul / rotund, cercuri concentrice, ziduri aeriene / de temniță” (*Corabia lui Sebastian*).

Vindecarea culturii pare, așadar, imposibilă, din pricina latențelor și a unei paradoxale lipse de atitudine generalizată, ambele acreditând, fatalmente, falsitatea și derizoriul extins dinspre individual către macrosocial; de aici – morbul crepusculului care macină Cetatea în toată verticalitatea ei mito-simbolică: „Vor apărea profeții... înnoitorii... oamenii viitorului... / toți cei falși vor ajunge profeți și multă lume / îi va urma când, murdari și cu ochii sticlind de lăcomie, / vorbind mereu în numele altora vor reclama puterea / pentru ei... și le veți da-o căci veți fi obosiți, somnul / pătrunde în agitația cetăților voastre și o culoare / indefinită marchează putrefacția vârstei. Așteptați, / urmăriți cu aviditate marile publicații subtile / unde se experimentează mereu, cereți marile hebdomadare / cu o sută de pagini... umbra profeților stăruie-acolo / printre cuvinte... palizi prind viață din granulația lor / hrănindu-se până la maturitate cu plasma cuvintelor... / cruce de aur pe un destin celular... peștilor morți / le putrezește întâi capul și civilizațiilor îmbătrânite, / cuvintele... răscoliți totul, agitați-vă, trepidați... Amin!” (*Vârstă*). Poetica abandonului infuzează totul, precum în poemul *Aglutinezi în memorie*: „... – zădarnic poeții / cunoscând întunericul se străduiesc să rostească – / în sine se-ntoarce să moară fiecare cuvânt...” și deschide perspectiva bolii ca plagă extinsă în regimul nocturn al imaginarului, ca umbră, somn și mortificare a conștiinței: „hârtia nevertebrată se-ntinde silaba se-ntinde / sensul se-ntinde... totul ca plaga orizontal... totul / se culcă și cade... noroi și frunze moarte / în toamna cu un singur ochi... totul murdar...” (*Spațiu neutru*).

Cu certitudine, definiția perfectă a societății consumiste, cu toate efectele ei, este surprinsă în parabola amplă din *Oamenii și produsele lor*: „...oamenii și produsele lor... oamenii lucrează, produc mereu / desăvârșesc finisează... produsele reclamă / progresul continuu... produsele sunt nemiloase... nimeni / nu se mai mulțumește cu propriul său cap... produsele cer /

eforturi crescânde... produsele încep să gândească mai repede / decât cei ce le fac... produsele cântă mai bine dansează / mai bine visează mai bine... produsele-ncep a uita și-ncep / a se crea singure unul pe altul frumoase desăvârșite / îngrozitoare... și oamenii halucinează produse / și consumă întruna înnebuniți de spaimă, terorizați, urmăriți / de produsele lor consumă întruna și aerul e albastru / și apele agonizează și-am spirit al răului / se-aude noaptea râzând și proferând neînțelese cuvinte / într-un grai straniu...”. Oricât de bizar ni s-ar părea, este, aceasta, panorama extinsă a contemporaneității...

Subtil-metaforic, poetul încearcă să stilizeze, în numeroase poeme, fațetele îmbolnăvirii matricei, pornind tocmai de la unitatea fundamentală de care se leagă, organic, criza majoră de comunicare: Cuvântul. Se poate vorbi, la Baconsky, de o re-mitologizare personalizată a Cuvântului prins de morbul desacralizării. Nihilismele toate par a fi înghiocote în **corpusul simbolic al cuvântului bolnav**, la nici un alt poet nefiind atât de plină de sens poetica „golirii de sens”. Inflația de pseudo-valoare cuprinde și macină, constant, însuși miezul unicului depozitar al Sensului absolut, tristețile și avertismentele baconskyene fiind premonitorii și la acest nivel: „Există o spaimă a cuvântului, o disperare a cuvântului, o religie a cuvântului, o oroare a cuvântului, un complex al cuvântului o beție, o obsesie, o schizofrenie a cuvântului. Dicționarele limbilor europene au o febră suspectă și literele alfabetului se cariază. Epuizate într-o pantomimă poetică deconcertantă, care durează de cinci decenii pe textul aceluiași libret, cuvintele sunt mute, și-au pierdut graiul. Poetul de azi trebuie să fie logoped.”⁸ Reacția poetului este pe măsură: „Urâsc multe dintre cuvintele limbajului contemporan și când îmi vin pe buze le scuipe în loc de-a le rosti... și-atâtea instituții care au putrezit în aur, în sânge, în vid, și demagogia sistemelor și idealurilor mâncate de molii... voi muri contestând, poate haotic și nediferențiat, fundalul pe care s-a desenat propria mea existență, dar pentru toate murdăria, parazitismul, hedonismul primitiv și sordid, recuzita vestimentară șocantă sunt replici mute și derizorii...lumea de azi nu poate fi tratată cu asemenea revolte ingenuie...există nenumărate dezodorante sociale, insecticide sociale, grilaje, haine de protecție, ochelari, detergenți, euforizante... și cine nu vrea să aibă urechi poate să nu aibă, și cine nu vrea să vadă, închide ochii spre confortabila și ultracivilizata cavernă pe care și-a construit-o, refugiu ideal pentru viața-digestie, pentru exultările viscereale... O, dacă aș avea sentimentul unei cât de vagi eficiențe a stilului vostru de viață, aș deveni eu

⁸*Schiță de fenomenologie poetică*, în A.E.Baconsky, *Meridiane*, ed. cit., p. 29.

însumi cel mai sordid dintre voi, sărmani pitecantropi livești... dar e mai curând un sentiment de zădărnici care mă încearcă”⁹.

Imaginea cu nuanțe neoexpresioniste a civilizației bolnave a cuvintelor este propusă ca o obsesie care revine cu încăpățănare („cuvintele-pești, moarte pe ape / albe, meduzele infestază istoria... / animale și păsări de pradă pe / steaguri se schimbă în hiene și corbi... iarăși mă voi întoarce-n / pădurile mele, 1000 de ani până când va trece avalanșa absurdă...” - *Abendland*) și nu puține sunt semnalele de alarmă pe care poetul le trage ostentativ, cu privire la incapacitatea întâlnirii cu Sine și cu Ceilalți la nivelul singurului vehicul semantic care poate depozita codurile ființei în toată plinătatea ei: „Unde s-au dus cuvintele pe care le-am rostit, / Melodioasele vorbe de dragoste unde-au putut să dispară, / Și unde-au pierit sibilinele șoapte de taină și rugile mele, / Și cuvintele care-mi purtară spre oameni durerile-mi?(*Unde s-au dus cuvintele*, din vol. *Fiul risipitor*); „Și cuvintele vor continua să se înmulțească mereu, / întunecând orizontul și moartea, / milioane de vietăți roșii, milioane de aripi, / milioane de ștreanguri...” (*Literatură*); „...Cuvintele tale / iau tot mai mult forma prelungă a sunetelor / pe care un zeu le absoarbe, cuvintele tale / se despoaie într-un *strep-tease* nocturn / cu dizolvante lumini – odată / nu vei mai ști nici tu sensul lor, descompunerea / va sigila tezaurul, și mașini aberante / îți vor reproduce destinul. Unde, unde? / într-o țară încrucișată, într-o oblică țară, / într-o țară în care urmașii sterili / nu vor mai naște predecesori” (*În vacarmul persecuției*); „Cuvintele-ncep a fi de cultură, / Șamani invizibili inoculează poezilor-scoici / noaptea, o boală ciudată.” (*Nihil*); „Toate verbele numai la viitor și toate / substantivele moarte – printre flori de hârtie / mișună adjectivele harnice culegând nectarul... / Și muștele invadează gramatica unsă cu miere / excrementând-o cu alfabetul lor enigmatic / și poetul își linge degetele / ca în vechiul proverb” (*Gramatică*). Finalmente, poetul concluzionează, rațional: „Cuvintele se uzează și ele. Steagurile trebuie schimbate mereu. Toate acestea m-au întristat” (*Corabia lui Sebastian*). Vorbind despre asumarea acestei misiuni de a dibui boala extinsă, Adrian Popescu nota, într-un studiu dedicat lui A.E. Baconsky: „El contemplă, analizează și descoperă semnele bolii într-un organism special care pare înfloritor, dar e de fapt subminat. Precizia e de semiolog, fixând diagnosticul fără greș. În această lume superdezvoltată, Derizoriul și Grandoarea nu sunt decât fețele aceleiași monede

⁹ A.E.Baconsky, *Remember. Fals jurnal de călătorie*, II, ed. cit., p. 33-34.

calpe. Sufocată de propria-i bunătate, de confort și abundență, ea are o mișcare regresivă, spre formele finale ale vieții”¹⁰.

Uzurparea identitară a cuvântului pare să fie cea mai gravă formă de intoxicare a literaturii, metafora mai largă pe care poetul o propune fiind aceea a „industrializării” literaturii, care conduce la anularea unicității sacre și a irepetabilității creației; plonjonul în profan este inevitabil, lamentația baconskyană amintind, oarecum, de meditațiile blagiene și de nostalgiile expresioniste ale lui Gottfried Benn: „...cuvintele laminate se alungesc și devin fluierături... altele sunt expuse în lăzi de gunoaie printre care se-arată bătrâni goi și hidoși ori fixate în cuie mari pe panouri laolaltă cu cârpele... cuvinte semănând cu pantofii uzați ai colajelor, poeți semănând cu pantofii uzați ai colajelor editori, profesori, mentori, redactori, administratori... o, angoasă a pantofilor uzați care se aud șoptind prin muzee că poetul cel mai de seamă al Berlinului e măturătoarea nebună din Bundesalee care vorbește cu frunzele moarte și nu scrie niciodată nimic” (*Ars longa*).

Apogeul semnificării alegorice a bolii care macină principiile artei în falsele civilizații este atins de către Baconsky în *Poligrafie bolnavă* – poem-sumă, panoramă concretă a derapajelor ce caracterizau, atunci, literaturile occidentale și, iată, propria noastră literatură, azi: „Întâi apărură semne bizare – cuvintele moarte / zăcând pe trotuare, cuvinte părănd amețite, / și altele, multe, derivând sub caniculă, / agonizând paralitice. // Apoi începură volumele – cioclii trudeau impasibili, / vuietul rotativelor sumbre, lazaretele, groapa cu var... / vaccinați bibliotecile... turnați în cerneală otravă... / cranii în carantină... // Phoetuși suavi pretutindenii, phoetuși blonzi, / paji limfatici, canalii puhave și palide, / piei pline de cadavrele cuvintelor moarte, / supurând cărți, expectorând manuscrise. // Turnuri de ceață, capete fără stăpân, / eminențe sterile dansau pretutindenii, / până când a venit un vânt, un vânt rece / și limbile căzute le-a dus. // Și iată e noapte. Steaua și luna pe drum. / Dorm obosite cetățile albe, / și Daniel de Foe ciberbeticul, / se pregătește să-nceapă...” (*Poligrafie bolnavă*).

Paralel, boala primește o concretețe aproape carnală și în această secvență din *Corabia lui Sebastian*: „Dar când totul era gata se petrecu un fenomen menit să spulbere orice iluzie. Impresarul venit într-o dimineață să ridice tirajul sesizat de un miros particular. Era ceva greu de definit și se simțea adiind dinspre locul unde se depozitaseră volumele. Stăteau clădite, gata

¹⁰ Adrian Popescu, *Armonii dislocate*, în „Tribuna” XXII, nr. 52, 28 dec. 1978, p. 5

ambalate în mici pachete de câte zece exemplare. Impresarul se apropie însoțit de șoferul camionetei care urma să le transporte la principalele librării și la aeroport. Luară unul dintre pachete și-l desfăcură cu grijă. Mirosul deveni mai insistent. Aproape insuportabil. Cărțile păreau alterate. Culoarele copertei băteau în galben. Se muiaseră filele. Se lipiseră între ele ca o materie gelatinoasă. Ediția era compromisă iremediabil. Au fost alertați editorul și lectorii principali. A venit desigur și poliția. Și farmacistul editurii. Erau așteptați dintr-o clipă în alta și eseistii. Când în sfârșit sosiră... aici textul se întrerupea. Ajunsesem la marginea ruptă a bucății de ziar. Și astfel n-am izbutit să mai aflu deznodământul întâmplării.” Mai mult, se ratează orice capacitate curativă: „Excelentul dermatolog introdusese la microscop o bucată din hârtia unei reviste literare și studia o eczemă necunoscută. Și multă vreme n-am mai fost în stare să articulez un singur cuvânt.”

Suntem, așadar, în plină simptomatologie a degradării valorilor, spengleriană, desigur. Nimic nu poate oglindi mai obiectiv acest fenomen decât arta, cea mai sensibilă la mutațiile ce se produc în universurile diacronice ale intelectului și ale efectului și la răsturnarea paradigmelor. Într-o *Toamnă berlineză*, Baconsky propune o iluzorie luare de poziție, sugerând imperativul ieșirii din latență și din servituțile zilnice la care este supusă arta. Numai că discursul baconskyan trebuie decriptat, și aici, în cod răsturnat, parabola literaturii ca bâlci bacovian ori ca un avatar falsificat, răstălmăcit al Babel-ului biblic, din care orice evadare este imposibilă, fiind dublată de angoasa măștilor și a confuziilor identitare, care macină deopotrivă indivizii, societățile și conceptele: „Plouă și suntem mereu mai urâți / și cântarul atârână în așteptarea spadei ce nu mai cade / crengile dicționarului goale întâmpină vântul baltic / și aruncă boneta de cârpă roșie agățată zilnic / de falsul Hugo – mai departe Guevara / cu barba lui mare și neagră și profetul din India / făgăduind regenerarea prin spirit a trupului / și noul poet salutat cu entuziasm de profesorul / (nu prea bătrân) care hirotonește pe tineri / și ratatul bețiv strigând în bodegă *alles weg, abgespielt...* / în timp ce vântul mătură totul și noaptea se-apropie / călcând peste filele ude ale celebrului hebdomadar / iar în bălțile luminate dansează obiectele... o, e târziu / și nu vom mai izbuti să creștem, îmbătrânim / adolescenți și copii. Doamne, mai dă-ne o lună, / măcar o lună de vară... hai să strigăm, să invadăm străzile, / **hai să scriem un poem electronic, un poem Siemens**, hai să ne strângem / laolaltă cu toții făcând zid împotriva zidului, / să ucidem cu pietre primii copii cărunți, / **să flambăm cuvintele ce putrezesc pe trotuare**, / hai să asanăm ploaia sau... nu mai știu... / lăsați-mă-n pace, numărați-vă singuri vertebrele, / stingeți lumina, mi-e

somn... / plouă și bătrânele literaturi europene / sunt pline de apă... (s.n., D.C.)” (*Toamnă berlineză*).

Poetica bolii este dublată de **poetica efectelor**. La A.E. Baconsky tristețea se cuibărește între simboluri esențiale, potențându-le și validând, astfel, ceea ce imaginarul creionase inițial ca posibil efect al îmbolnăvirii mitului. În poemele publicate postum, absența din peisaj a Poetului și a Poeziei ca arhetipuri sugerează nu doar revolta baconskyană, ci și concretizarea prăbușirii pe care scriitorul o teoretizase ani în șir: „Ci unde sunt oare poeții? O, vântul cel negru / băntuie lumea lor. Unul și-a pus capăt zilelor în odaia lui mare / alții pribegi stau strigând în hotare streine” (I. [*Întunericul a venit de la Nord – tăcuți frisonază în ceață*]). Mai vechiul mit al arderii bibliotecilor este proiectat după un scenariu absurd, nietzschean, borgesian și beckettian în același timp: „noaptea aduce incendii hieratice mistuind fără flacără / formele descântate se întorc în tipare și-adorm, gnomii / insinuându-se printre palate și temple își cântă melodiile lor / antimelodiile lor ce amalgamează aiurea cuvinte și sonuri / într-un hohot de râs mărunț și grotesc – ferestrele / izbucnesc deschizându-se deși nici un vânt nu tresare / **bibliotecile cad prăbușite cu vertebrele măcinate / ca o pulbere albă mișunând de larve gălbui care devorează / cele din urmă cuvinte**.(s.n., D.C.)” (IV.[*Deseară-n palatul Auersperg se vor întâlni iarăși cele șapte coroane*]).

Concluzionând, reamintim concepția lui Spengler privitoare la binomul cultură-civilizație („Omul de cultură – notează Spengler – are o viață îndreptată spre înăuntru, în vreme ce sufletul celui civilizat se îndreaptă spre în afară, spre spațiul exterior, către corpuri și fapte. Ceea ce primul simte ca destin, celălalt înțelege ca o înlănțuire de cauze și efecte”¹¹) și o asociem opiniei baconskyene „Scriitorul e absorbit de mașina administrativă și astfel capătă, treptat, un sentiment al privilegiatului. (...)”¹²; „Suntem profesioniști. Ne hrănim cu cerneală. E groaznic să depinzi material de capriciile, de obstinațiile, de ambițiile și de vanitățile propriului tău condei. E însă catastrofal să-ți transformi condeiul într-un docil instrument de prosperitate. Prosperitate mediocră, dealtfel.”¹³ Chiar și această confesiune despre supralicitarea, de către scriitorul modern, a conștiinței „privilegiatului” este strecurată de către Baconsky tot cu un cifru ideatic răsturnat,

¹¹ Oswald Spengler, *Declinul Occidentului. Schiță de morfologie a istoriei*, Partea I, traducere de Ioan Lascu, Craiova, Edit. BELADI, 1996, p. 484.

¹² Maria-Luiza Cristescu, *Restituiri. Ultimele pagini ale unui manuscris de A.E.Baconsky*, în „Vatra”, nr. 5, 1979, p. 7

¹³ *Ibidem*

poetul servindu-se de ironia fină, care va conduce, în cea mai mare parte a creației sale, la creionarea celui mai puternic mit personal: acela al ***asumării tăcerii și singurătății ca forme de autoprotecție și de neaderare la fantoșeși false utopii***: „Cuvintele cântă linia curbă, cuvintele / cresc și descresc pe portativul iluminatului Artifex Magnus / fermecătorul de șerpi canonizat în amurg. Cuvintele te înlanțuie / și-apoi iarăși te cucerește o posomorâtă și lungă tăcere. / Despre ce să le cânti acestor oameni care dansează / atât de grațios și de melancolic în jurul lui Baal / încât tu însuși râvnești uneori la frumusețea dansului lor...” (V.[*Cuvintele cântă linia curbă cuvintele cresc*]).

Fără a accentua prea mult ideea, nu putem să nu descifrăm, printre rânduri, luciditatea spengleriană: „Creierul domină pentru că sufletul și-a dat demisia”.¹⁴ Devine firesc, atunci, rolul curativ al tăcerii salvatoare din fața oricărei boli: „nu mai visa nu mai iubi nu mai crede – / Taci. Dacă vrei totuși să spui ceva / învață să urli” (*Nihil*). Tăcerea baconskyană este, deopotrivă, medicină, potențialitate pură, revoltă și conglomerat de energii încă nedeclanșate. Din toate acestea la un loc, poetul și-a construit mitul personal.

Bibliografie:

1. BACONSKY, A.E., *Meridiane*, București, Editura pentru Literatură, 1969.
2. BACONSKY, A.E., *Panorama poeziei universale contemporane*, București, Editura Albatros, 1972.
3. BACONSKY, A.E., *Remember. Fals jurnal de călătorie*, I, II, București, Cartea Românească, 1977.
4. BACONSKY, A.E., *Scrieri. I. Poezii*. Ediție îngrijită, note, cronologie și bibliografie de Pavel Țugu. Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Cartea Românească, 1990.
5. CRISTESCU, Maria Luiza, *Restituiri. Ultimele pagini ale unui manuscris de A.E. Baconsky*, în „Vatra”, nr. 5, 1979.

¹⁴ Oswald Spengler, *op. cit.*, p. 485.

6. MARTIN, Mircea, „*Extatica trecere*” a poetului, în vol. A.E. Baconsky, *Scrieri. I. Poezii*. Ediție îngrijită, note, cronologie și bibliografie de Pavel Țugui. Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Cartea Românească, 1990.
7. NOICA, C., *Șase maladii ale spiritului contemporan*, București, HUMANITAS, 1997
8. SPENGLER, Oswald, *Declinul Occidentului. Schiță de morfologie a istoriei*, Partea I, traducere de Ioan Lascu, Craiova, Edit. BELADI, 1996.
9. y GASSET, José Ortega, *Omul și mulțimea*, traducere din spaniolă și note de Sorin Mărculescu, HUMANITAS, 2001.

THE THEME OF IDENTITY IN NADINE GORDIMER THE PICKUP

Diana Stoica

Assist. Prof., PhD, Politehnica University of Bucharest

Abstract: Gordimer addresses the issues of identity and belonging connected to the notions of home and exile, emigration and immigration, and the way they affect the Self and the Other. Her interest in the phenomenon of immigration is due to the reactions of resentment and xenophobia that it triggers. In this respect, she has joined the writers around the world in an attempt to raise awareness and diminish the negative manifestations against immigrants.

The beginning of the novel The Pickup is set in post-Apartheid South Africa but there is a quiet and more relaxed atmosphere than that from the other two post-Apartheid novels written during the 1990s. The immigrant is introduced in the novel neither for the sake of obtaining a controversial love relationship nor for the sake of exploring a new kind of romance. It is because the post-colonial and post-Apartheid period made South Africa regenerate. This regeneration is taken for granted by people from less developed countries who consider South Africa nothing more than a habitat offering better working conditions and decent residence.

Keywords: identity, exile, the other, immigration, emigration

The beginning of the novel *The Pickup* is set in post-Apartheid South Africa but there is a quiet and more relaxed atmosphere than that from the other two post-Apartheid novels written during the 1990s. The immigrant is introduced in the novel neither for the sake of obtaining a controversial love relationship nor for the sake of exploring a new kind of romance. It is because the post-colonial and post-Apartheid period made South Africa regenerate. This regeneration is taken for granted by people from less developed countries who consider South Africa nothing more than a habitat offering better working conditions and decent residence.

The novel is seen by Coetzee (2007:251) as “Gordimer’s personal odyssey” due to the characters she has chosen to explore. Thus, one can distinguish the portrayal of the “confused and conflicted young man, emotionally bound to his mother”, disregarding the “history and culture that have formed him”. Then, there is the “unexceptional young woman who trusts her impulses and finds herself by humbling herself”. It is arguable whether one can read humiliation in her attitude to please the others or simply a desire to integrate. Nevertheless, both characters expect a remake of the Self that should take place when they relocate to a new country.

Julie, the rich white daughter of a well-known businessman, detests the suburbs of her childhood and, above all, the privileges that the suburbs have to offer. She now lives in a “series of backyard cottages adapted from servants’ quarters” (8), which she sees as a radical departure from her father’s house, but which, in fact, is not because leaving the Suburbs to live in a black neighborhood and going to clubs in Soweto (the black neighborhood where bloody Johannesburg riots started on several occasions during the Apartheid years) on Saturday nights has become a norm in the new South Africa. Julie considers that her ‘place’ was sufficiently remote from the Suburbs’ ostentation and “was accepted by the blacks among them as the kind of place they themselves moved to from the old segregation” (Gordimer 2001:18).

The white South African girl is exploring an unknown territory (the desert), on a quest for her true self, whereas the Arab man is displaced from his territory, removed from his home and compelled to deal with the Other for economic reasons. Julie is “the right kind of foreigner: one who belonged to the internationally acceptable category of origin” (140); and, for this reason, she is able to choose ‘one of her own kind’ at any time, a kind to which she decides whether she belongs or not (80).

In opposition to Julie, who is entitled to alternatives, Abdu’s living conditions are specific to an immigrant: he inhabits the room “redolent of fuel and grease” (28) above the garage where he works, thanks to the owner of the garage. His childhood village that he was so eager to leave is surrounded by desert and, from his point of view, desert means nothing but silence and desolation. His only choice is to depart without being able to opt where to settle down. He takes what he is given as long as he is away from the silence of the desert, listening to “the lullaby of distant traffic” (34). Furthermore, Abdu’s experience of life is full of contradictions, migration and multiple return and removal, on account of the fact that his life as an immigrant unfolds in a multitude of communities worldwide. He does not like to speak about

his country or his home and Julie does not learn anything about it before the moment she sets foot on the airport. He has no photographs of his family or his village and the only description he provides is that of a person who wants to detach himself from the world of his childhood:

Nothing much to see. It's a village like hundreds of others there, small shops where people make things, cook food, police station, school. The houses; small. A mosque; small. It's very dry- dust, dusty. Sand. [...] a big family, of course. (25)

Although Julie despises her father's capitalistic values and privileged lifestyle, and even the "beautiful terrace of her father's house" that "she didn't care to call...home" (45), it is exactly to her father's lifestyle that Abdu aspires. Julie, the '*insider*' to the South African white liberal and bourgeois lifestyle wants out, wants to break loose; Abdu, 'the *outsider*', who belongs to a third world country, wants in, he wants to be accepted and somehow integrate, although he is considered "the one from outside who has been let in" (19).

Desire and responsibility continuously come into conflict with each other. Abdu cannot help considering Julie's relationship with him "another of the adventures she prided herself on being far enough from her father's beautiful house always to be ready for" (112). "Yet he felt something unwanted...he felt responsibility - that's it - responsibility for her. Though he had none" (173).

As Meier (2003) observes, "structural parallels, chiasmic inversions and mirroring, as well as binary oppositions" dominate Gordimer's *The Pickup*. The story takes place in two radically different settings, dividing the novel into two almost symmetrical parts. Although the characters are radically different people, they each seem to be a complementary part of the other, supplying mutual needs or compensating for mutual lacks.

Moreover, there is a mutual exploitation of the Other: Abdu picks up Julie to remain an immigrant in South Africa, Julie picks up Abdu to experience the exotic and to start the quest for herself. Regardless of the fact that her family and friends see him as a disguised 'grease monkey' without a name, working at a garage, Julie sees him as her 'oriental prince', an *exotic Other*. The Arab man accepts the two identities and acts accordingly, depending on the social situations he encounters. He even assumes the nickname he is given, when thinking about himself, admitting "there is no longer any sense in playing the grease-monkey" (2001:92), and he feels like a prince

with a spell cast upon him every time he is able to free himself from his monkey suit, that is his working overalls.

The 'outcast' Abdu without family and friends represents the mirrored image of Julie's ideal of independence. Abdu does not understand her reluctance when he asks to meet her family, especially her father, or when he needs help to get his visa. Julie cannot ignore her principles and her embarrassment in order to confront her father and help Abdu in his struggle to avoid deportation - an omission she tries to rectify by accompanying Abdu on his return home. In Abdu's country, the roles are reversed: Julie cannot understand his detachment from the family, his performance of everyday tasks and duties without completely identifying. She manages to find the ideal environment she has been searching for - free of any constraints - and thus, fully integrates in Abdu's family:

You must understand, I've never lived in a family before, just made substitutes out of other people, ties, I suppose, though I didn't realize that. There are ... things... between people here, that are important, no, necessary to them. (187)

Meanwhile he is queuing for the exit ticket both from his own family and from his country. For the Arab, the ideal environment is where he can find work for real money, a job and social security (which Julie used to have) being the independence standard that he seeks in the Western world. His inability to understand Julie's determination to remain in the desert is expressed in a stereotype about women of her condition, brought up in wealthy families, an oversimplified conception that he has learnt in South Africa: "Her decision was a typical piece of sheltered middle-class Western romanticism" (262).

Using JanMohamed's comments on the function of racial differences, Abdu may be seen as the 'savage' who has already been civilized and is now searching for a place in the civilized world that refuses to accept its final product. Julie is part of the reverse process: the colonizer returning to the primitive world to discover its essence. The colonizer's moral superiority is questioned, as well as the validity of her own formation and the social rules of the South African society. Unlike her family and friends, Julie is prepared to understand "the worthless alterity of the colonized", to value the differences of his society, although she will try to change its mentality and teach her language and culture, at the same time, respecting the others and their

‘otherness’. In her attempt not to judge the Other according to her own cultural values, Julie “assumes that the Other is irremediably different”, and she finds it impossible to adopt his point of view (JanMohamed 1985:65). For example, her perspective of the desert is entirely different from the Arab’s view: Julie seeks to understand and tame the desert, whereas Abdu wants to escape from it.

In fact, both Julie and Abdu are on a continuous quest for the self, permanently doubting their identities, looking for the Other in order to be able to define themselves as unique personalities. There are several levels for their quest: *the racial, the social, the cultural and the sexual level*, representations of ‘otherness’ which are all connected with the two protagonists and their developments within the novel’s main plot.

In *The Pickup*, the quest for belonging demands a return to the concept of place, although not necessarily to the bordered space. Gordimer presents numerous alternative spaces including the multicultural/ multiracial city. Her protagonists’ attempts to locate the self are examined through these spaces and through their sexual, racial, familial, spiritual, and cultural dimensions/ approaches. Johannesburg is the stereotypical example of the global city and it is left unnamed because it corresponds to any cosmopolitan city in any developing country. The Middle Eastern country does not have constituent elements from different parts of the world, yet the fact that it accepts a white woman of a different religion, whose husband chooses to leave, represents the first step towards its transformation. The desert is paradigmatic and it has a strong identity, influencing people from all cultures.

Julie’s displacement is the beginning of her journey from the Self to the Other. Her identity is constituted by a series of choices and the relationships between the Self and the Other. In the end, Abdu no longer represents that ‘significant Other’ as Julie can no longer relate to his choices and future achievements in the Western world. The writing of the Self on the Other and the writing of the Other on the Self have as effect the ‘unfixed identities’ of the characters. The Other in their relationship is both to be desired and to be suppressed.

As Michael Chapman (2008a:11) remarks, the new South African literature “portrays a multiracial, multicultural society rather than a society marked by cultural isolation or political ideologies”. Nadine Gordimer’s post-Apartheid critical and creative works such as *The Pickup*, *Loot*, *Beethoven Was One-Sixteenth Black* present “metropolitan centres” that are neither “African nor Asian nor Latin-American, nor indeed East European peripheries, but multiple

margins and centres that are imbued with different degrees of significance”.

Thus, we can conclude that there is a road between South Africa and the rest of the world: the emigrant’s road to another country away from conflict and war, the road between the diamond mines and the oil fields. It is either the road of the emigrant or the road of the refugee depending on the point of reference. It is the road between the colonized English-speaking and Christianized territory and the new, not-yet globalised Muslim territory. It is the road to anywhere else, there “where the world is” (Gordimer 2001:230) as Abdu defines his America.

Bibliografie

1. Chapman, M. (ed.) 2008a. *Postcolonialism: South/African Perspectives*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
2. JanMohamed, A.R. 1985. ‘The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature’ in *Critical Inquiry*, 12.1, Autumn, pp. 59-87.
3. Meier, F. 2003. “Picking up the Other: Nadine Gordimer's *The Pickup*”
4. Said, E. 2000a. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press.
5. Spivak, G. Ch. 2003. “Can the Subaltern Speak?” in Bill Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (eds.) *The Post-colonial Studies Reader*, London: Routledge

THE TRANSIMAGINARY AND THE HYMENEUTIC ART

Ion Popescu-Brădiceni

Assist Prof., PhD, "Costantin Brâncuși" University of Tîrgu-Jiu

Abstract: The study is an innovative one because it sets the base, also in Romania, for the transdisciplinary paradigm. It thus contributes to the institution, in the meta-language of the theory of culture/literature/art of new concepts like: the transimaginary (the symbolic and poetic capacity of the artist to describe, as if he had seen them or even more, as if he had created them himself, the worlds beyond), the trans-style (alchemic transcendence of the rhetoric language, as a transgression of persintology to other dimensions of expression of the spirit which let himself "contaminated" by the thirst of idealism by the perfecting of the inaugural/instituting gesture).

The method is evidently coagulated and descends from the relief of argumentation: non/transgression – a fundamental method of (trans) hymeneutic. The discovery would consist in the aspect that any hymenology deals, as a new science, with the weave of the masterpiece, with its texture, with the masterpiece as a weaving of signs in a composition. If ostensiotics defines the ostension of an object of art and as sign-shape, aplastic and apictorial, inaugural/institutive, the hymeneutics of the imaginary will be an art of interpretation and will be based on a method called non/transgression. Transgression is not the denial of the interdiction to "penetrate"/to decode a painting, but on the contrary its transgression and completion. This is because it unveils without committing a crime. On the contrary: hymeneutics reveals the hidden, forgotten, occult meaning that is the primordial or original one.

The adequate expertise will be owed precisely to this principle of transgression: organized transgression forms together with the interdiction an ensemble that defines social life. Transgression exceeds with destroying it, an earthly world, whose complement it is. Human society is not only the law of labour. Simultaneously – or successively – they make up the earthly and sacred world, being the two complementary forms. The earthly world is that of interdictions. The sacred world is that of limited transgressions. It is the world of celebration, of sovereigns and gods.

These being said, ostensiotics will remain regent to the visible by excellence, while hymeneutics – regent to the invisible.

The (trans)hermeneutist will force to oppose on a loud voice what from the artist's part needed to be made and sank in silence. This method – hymeneutics – was named by Nietzsche psychology. As a reading of signs or of symptoms, the authors of this study would rename it intrasemiotics. Hermeneutics in general, transgressional hymeneutics in particular, will set its target on the subjective substance (the spiritual essence), the inner reality; ostensiotics will be left to investigate the objective shell, the shape itself, the so-called paste of the composition, the exterior reality.

Art is that something for which any sacrifice and any freedom are worth making. It is in the virtue of the law of non/transgression – as a fundamental method of (trans)hymeneutics – a mixture of ecstasy and geometry in its own manifestation a dwelling of the essence, in itself synthetic, of the identity between the spirit and matter.

The principle of non/transgression is therefore the mediation from the inside and the outside of identity and between the inside and its outside. The only penetration in the painting – ostension is the reflexive one and it has imperious need for the time of through (and for its speed, right? – the fairytale speaks to us).

Keywords: hymeneutics, hymenology, transimaginary, non/transgression, imagination.

What is the imaginary? What is then the transimaginary? [1] The second concept does not deny the first but absorbs it being as a sort of intertwining of the works' of art material and subtle body. But it also transcends it, instituting the integrating vision on the natural and cultural creation.

As a transmodernist exegete [2], I lay before the <<transimaginary>>, inspired by a Ioan Petru Culianu book, warmly recommended by Mircea Eliade, the typological triad (third inclusive) made up of ecstasy, ascension and visionary story-telling.

In its celestial ascension, the soul will rejoin the cosmos; will be confronted as a volatile essence, with darkness and lights, with abysses and otherwise unrecognizable heights. It will be

what it was ab originem: a God. With a precise and at the same time diffuse shape. It is a shadow and pure energy.

Therefore, what is then the imaginary? Jean Paul Sartre believed that it represents the big non-realizing function of the conscience. [3] Or it could be the imagination itself and its noematic correlation; the imaginary as a phenomenology of the psyche haunted by severe unrest and fears. However, by advancing the place of the conscience transcending the immanent ontos, the philosopher of French existentialism pushed metaphysics on a full transmodern plain: there where the transimaginary means the symbolic and poetic capacity of the artist to describe, as if he saw them, the worlds beyond (moreover: as if he created them himself).

However, the artistic image is the eternal product of a deviation, of a offset from the norm; of a permanent contradiction of the system / of the expectation(s)' horizon of the reader (of the innocent or advised readers). The totality of all these 'aberrations from the current language is called <<style>>'. Style, trans-style, is received by us transmodernists as an alchemic transcending of the rhetoric language, as a transgression of the persintology towards other dimensions of expression of the spirit which let itself 'contaminated' by the thirst of ideality for the purpose of perfecting the inaugural/ installing gesture. [4]

Just as the signatory of this editorial does not have in his nature to use the polemic tone (especially a rude one, which is used nowadays with unmotivated rudeness in some literary magazines?!), he decently retreats in its anchorite's shell, to elaborate in silence and under the sign of equilibrium, between antitheses his short hymeneutics' paper of the transimaginary.

But what will this minimalist hymeneutic compendium be, taking cover Rabelais style behind the shadow of the incredible virginity of the uncreated poetry? The trace of hymeneality of the word with the idea? The impregnation of the germinal/seminal whiteness of the paper with the arbitrary significations of the letters? The painting-hymen operates as the pure revelator of the essence of a thought and of a discourse defined as images/ representations.

The hymeneutic art is transmodernist par excellence. It in fact indicated (shows us, it being ostension) the fusion, the identity of the two elements of a contradiction/ antinomy to

produce – according to the third included hidden logic – the non-contradictory three value triad: A, non-A and T is also A and non-A. [5]

But as long as the hymen illustrates the suspension of differentials, what is there left besides the dream; which is at the same time perception, memory, anticipation (desire), everyone in one another? It is a tragic question, because the dream ‘announces the fiction, the pure fictional environment and, at the same time, the perceived and non-perceived presence, image and model, thus image without model, neither image, nor model, a means (milieu) at the middle (au milieu): between, neither/nor; and environment (milieu): element, ether, medium ensemble’. (The quote is taken from Jacques Derrida’s ‘Dissemination’: the Double meeting, my note IPB). [6]

The hymeneutic art thus prevails from this confusion between present and non-present, together with all indifferences that it dominates throughout all the series of opposites (perception – non-perception; memory/ image; memory/ desire etc.), causes an environmental effect (a medium as a T element, which engulfs simultaneously both terms: a medium element which is maintained between the two terms. ‘Important is here the ‘between’ – considers the same Jacques Derrida - , the interval (l’entre – deux) of the hymen. The hymen fits in between, in the space between desire and fulfillment, between doing and its memory’. But this means (medium) of the ‘between’ only signals the idea of a centre.

Constantin Noica, our genius philosopher proposes another anti-hegelian term: ‘between’, which means also ‘towards’ and ‘into’. Thus, ‘neither inside’, ‘nor outside’, both one and the other; is a means of ‘not being in’, understood as ‘a being in’; more likely, a type of ‘to be in’, understood as ‘a becoming in’. <<Within>> indicates the hermeneutic piercing within the being, the masterpiece, and expresses an opening towards a closed world, thus a circular one. At its origin, states C. Noica (in “A Word together about the Romanian language”) ‘between’ was more precise than ‘in’, showing a motion or a state inside a place or within the limits of a time interval. Within the frame of a painting for instance <<within>> brings a splendid transfiguration; it is about the space within which something happens or someone enters, a space which normally would represent more likely the idea of surface. The relation created by the preposition <<within>> is that of intrication, of enciphering, like Eminescu would have said. In the case of a

masterpiece: of enciphering in and within a structure; and in the midst of a dynamic system that is to say for a wholeness through which its self-regulation is made. [7]

As a consequence the hymen between (enters) the cave (L'himen entre, dans l'antre). Transferred in the domain of art, it is a consummation of the differentials and it is mistaken with the thing from which it seems to derive; it is the protective screen, the very fine and invisible veil which before the hysteresis is maintained between the interior and exterior of the masterpiece, as a result, between desire and its fulfillment, that is to say between poietic intention and the obtained poesis. As Derrida very beautifully writes (in op.cit. ibidem) the hymen the tissue on which so many metaphors of the body are written. Thus it is a sign of the equality between ostensiology and hymenology, between the ostensiotic and hymeneutic art is naturally installed. The hymeneutic art is a weave of sign (words and colors) meant to remain suspended between, outside and inside the cave. But nothing is more touched by the sacred, but her, more sealed, tangible and untouched. [8]

Any hymenology thus deals as new science of the masterpieces' weave, with its texture, of a masterpiece as a weave of signs in a composition. [9] The hymen's logic (that is to say of the interval – in Latin vallis – valley, while vallus = stake and inter=between) is the sense's indecisiveness. The hymen takes place only when it doesn't have enough room, when 'indeed' nothing happens, when there is making without violence or violence without a hit, 'or a hit without a hit, a marquee without a marquee (edge) etc., when the vale is torn without being torn' – I quoted the same Derrida from 'The Dissemination' – The Double Meeting.

In a hymeneutic/ hymenologic constellation there enters the mime (with his mimic), the virginity, infantilism, ingenuity, blind belief (un-knowledge), the circular paradise (eventually concentric), the occult, the penetration and the outer shell, the theatre, the hymn, the folds of a weave, the interstitial area, the sacred valley between the two groups of the Parnas (place of the Muses and (non)place of Poetry (ucronic and utopist), the space between the two palisades, the tact that does not turn anything, the song erupting from a tear, the fusion of the forms of pleasure. As acts, news, artistic/ aesthetic/ poetic/ ostensiotic activities, they are inseparable from the value of presence (be it cryptic and/or fanic) [10]: a presence together with its opposite: the absence as a primary and secondary game, as perpetration and penetration, as making, being,

commission and of making to burst, but in a fictional manner, the hymen, the border never crossed, into growing, getting born and showing itself behind, on the doorstep, in front of the gates, the baby/ body/ masterpiece, fiction as it is, transimaginary.

If ostensiotics [11] defines ostension [12] as an art object and a sign-form, aplastic and apictural, inaugural-institutive, the hymeneutics of the imaginal [13] will be art and science of interpretation and will be based on a method called non/transgression. According to the transmodern philosopher Georges Bataille [14] transgression is not the prohibition or denial of the interdiction to "penetrate" / decode a painting, but rather to overcome and expanding it.

The hermeneutist (in this case mandatory for the transhermeneutist) will be drawn between the two worlds: the inner and the outer, the hidden / occult / Hermetic and the visible, manifest their existence as "primordial expression" [15]. Sometimes the picture as an intangible interdiction is violated, but that does not mean he would have ceased to be untouchable. We can even go to the proposition that the prohibition exists precisely to be violated.

"The proposition that - Georges Bataille states - is not, as it seems at first a bet, but a correct statement of a report from some emotions inevitably opposite. Under the impact of negative emotions, we must obey the ban. If emotion is positive, we violate it "The violation committed is not in order to suppress the possibility and sense of the opposed emotion: it is right justification and source".

In the words of Adrian Marino, the doublet interdict / violation is reduced to the unity of the undergoing of the (trans)hermeneutist, which concerns both the immediate sense, literal; clear (transparent – our note) like those obscure, opaque and oscillating. Compared to hymeneutics - ostensiotics is transhermeneutics. That is because it reveals without committing a crime. On the contrary: hymeneutics reveals the / reveal the meaning hidden, forgotten, secret, occult and original primary (original) [16].

In any case, it involved the essence of every hermeneutic postulate is the existence of true significance or meaning, absolutely genuine, clear or opaque. It may not be accessible and readable (so defined and described) than by a proper hermeneutics expertise [17]. Appropriate expertise will be due precisely to this principle of transgression as it is formulated by Georges

Bataille in "eroticism", "transgressing the prohibition organized together with an ensemble that defines social life" [18]. "In such times and to a point, one thing is possible here ... transgression beyond transgression purposes without destroying it, a secular world, whose complement it is. Human society is not only labor law. Simultaneously - or success - a profane world and the sacred world up, what are the two complementary forms. The world is that of profane interdictions. Sacred World opens limited transgressions. It's holiday world, sovereigns and gods. "[19]

A god that Friedrich Nietzsche sees at Twilight is namely that of extinction [20] or only in the dark? No, not about dying but about to be hidden from / in the dark (as seed for to auto-generate). Or even to die and to be reborn.

These being written, ostensiotics will remain par excellence the regent of the visible, and hymeneutics the – the regent of the invisible. The domain of the visible: is that of knowledge of the order of denoting: an idea (from the Greek verb meaning to see), a theory (in Greek with the sense of contemplation), evidence (in Latin, evidens – visible, clear, obvious), the research/ introspection (in Latin introspectio, ere, spexi, spectrum – to gaze with attention, to carefully examine, to research) with its synonyms introspection, spectrum, intuition (in Latin intucor, eri, itus sum – to watch, to consider, to take into consideration, to explain/ in German – to light).

For the great philosophic tradition, to know means to see what is created made visible (cognoscible). But if it darkness, can no one see clearly? On the contrary one shall see, but with the help of...hearing and of...the hammer. When dusk comes one cannot see, one must listen: what happens in the opaque inside of a body. To make philosophy with the hammer for Fr. Nietzsche means to listen to the resonance, to report sentences to the body and at the will of whose 'signs it belongs to'.

Instead of using sight, Nietzsche uses his hearing. The ear, especially if it's fine and practiced, not only allows the perception of what is obvious, visible, lighted, but also what is hidden, obscure "gut". Thanks to sound, the ear can somehow probing inside without light, depth, can reveal what is hidden, latent below what is manifest and what is not subject only indirectly or does not want to say captures the unconscious and the body hidden symptoms .

(Trans) hermeneutics will force them to say aloud what the artist wanted it done and silent.

This hymeneutic method I said - was named by Nietzsche psychology. As reading signs or symptoms I rename it not only semiotics (and what) but introsemiotics. From now on, all ideas, concepts, values (good, truth) and their opposites (bad, false) have no effect in itself, the body is value judgments, and assessments dictated by a particular volition, they are ratings. We believe, like Nietzsche, morals and philosophy that an artist must take on reality, not to recall before it, refuse it, so despise etc. Although often repeated, he will not always be able to escape an inevitable internalization of the sacred.

Incidentally, about the inner sound of objects and beings, Wassily Kandinsky writes [21].

They are those "objects and beings to acquire an intrinsic value and eventually causes an inner sound". Each color has its own sound in its interior. The form itself, be it like a completely abstract and geometric forms, has her own interior sound; It is essentially a spiritual traits that are part of its identity. A color is thus a subjective matter in a wrapper object. Hermeneutics generally and transgressional hymeneutics in particular, will have the attention of the topic (spiritual essence), the inner reality; ostensiotics coating will remain to be investigated objectively form itself, the actual paste composition, exterior reality.

Literature, music and art are areas par excellence of the sound interiority. The word is an interior sound which awakens a vibration in the heart. This pure sound goes first and exerts a direct pressure on the soul, which comes to be submitted to an objectless vibration, a yet more complicated, supersensitive vibration. The most modern musicians (for instance Debussy) present spiritual impressions that they often collect from nature, but turn them into purely musical shapes and in images of the spirit. Of a similar manner the impressionists will explore the interior values of the phenomena. The inner beauty is the beauty obtained through the renunciation required by a superior necessity interior to the mundane beauty. The painters are the researchers of the interiority in the exterior world. Cezanne for instance has raised the still nature to a level at which the object, exteriorly 'dead', come 'alive' on an interior plain [22].

He knew how to imprint the objects that expression of color to be constituted as pure musical notation, but also to include forms to be raised to the rank of mathematical formulas often, sounding abstract, radiating harmony.

Cézanne's goal was to form the subject of a sound carrier interior painting called painting. So that how Henri Matisse also names his masterpieces relying on divine color rendering.

Aspiration towards abstraction and visual arts to inner nature have made them give expression to the creative artist's inner universe. Just like a musician, the painter will be interested in rhythm, mathematical, abstract construction, [23], the repetition tone color, moving the color, it will sink - write the same Kandinsky - "the treasures secret of interiority of his art." [24] with an infinite pleasure: departing from a text to become metatext times transtext or general Arhitext [25].

The Barthesian pleasure yet stipulates that "writing is this: science that pleasures language". "The text of pleasure: that which pleases, fills, gives euphoria; one that comes from culture, not break it, is linked to a comfortable practice of reading. Text of delight: one that puts you in a state of loss, one that discourages (maybe up to a certain boredom), which makes them stagger reasons historical, cultural, psychological, the reader, consistency gestures, values and his recollection crisis put its relationship to language. [26]

The hammer philosophy and Kandinskyan thinking reappears and relates to color as a means to exert direct influence on the soul. "Color is the key. The eye is the hammer. The soul is the piano with many strings. The artist is the hand that either of keyboards makes the adequate human soul vibrate. It is clear therefore that chromatic harmonies cannot be based only on the principle of adequate damage the human soul. This base will be referred to as the inner necessity". [27]

The principle – we retie a previously left in waiting knot – in which to the term of necessity we propose as equivalence that of immersion and/or transcendence in the sacred. As the sacred is and will be a condition of life and a gate towards death. Adrian Alui Gheorghe has a profitable assertion in this sense. 'Immortality is practically the other side of death. Death is order; un-death is non-submission, it is disorder it is an exit from 'the beauty of death'. Yes, they

all agree that immorality is possible, but the transcendence of the human is not the happiest condition to which a human being can aspire to. Just as love is beautiful because it repeats itself, death is exciting just because it proposes another dimension to the being. Christian religion sees death as a gate through which that that passes gets purified' [28].

Internalizing the sacred - Roger Caillois states - is only an attribute of the soul: 'The sacred becomes inwardly and not more than the soul ... not without reason ... under these circumstances use the word sacred in itself outside the religious to designate that something which each devotes what's good in him, which he considers supreme value, worships, and who would need to sacrifice my life.' [29] Art is "that thing" for which every sacrifice and every freedom are always worth to be undertaken. It is under the law of non-transgression as a fundamental method of (trans) hymeneutics mixture of ecstasy and geometry in his own show as a "house of the essence in itself synthetic identity" [30] between spirit and matter. And the principle above formulated / set gives us only if we listen carefully to the fundamental tone, we reflect on it, as representation of belonging to a sign and meaning work pictorial, under a cohesion inalienable equivalent composition / composition [31] as artistic event: event set for simultaneously painter and cohesion in their essential being.

The principle of non-transgression is thus the means from the inside and the outside of the identity and between the inside and outside of it. The only penetration is the painting – ostensiotics is the reflexive one and it has imperious need for the time of thought. Because the painting – a hymen that indicates the fusion, identification, confusion between the making and the body. Between the two, Derrida sums up, there is no difference, but identity, confusion between the present and non-present, between memory and image, which cancels any textual difference between image and work, empty significant and full significant, restraining the to be a weave – mirror. No one will pass by it and it will never be broken. The game of the hymen will be at the same time vicious and/but sacred. Thus as he is neither one nor the other, because nothing happens, and because the hymen remains suspended between, outside and inside the cave' [32].

Bibliografie

1. Jean-Jacques Wunenburger: Life of images, in Romanian by Ionel Buse; Cartimpex Publishing, Cluj, 1998, pp 19-33;
2. Basarab Nicolescu: Transdisciplinarity manifesto; trans. by Horia Mihai Vasilescu; Polirom Publishing, 1999, pp 147-152
3. Jean-Paul Sartre: L'imaginaire-phénoménologique Psychologie de l'imagination, Editions Gallimard, 1940 Collection Idées, March 13, 1978, 378 p.
4. Umberto Eco: Joyce poetics; Italian translation and preface by Cornel Mihai Ionescu; Paralela 45 Publishing, Pitesti, 2007, p.90; see the concept of signifying structure and the ostentare (ghost).
5. Basarab Nicolescu, op.cit., P.59;
6. Jacques Derrida: Dissemination; Translation and afterword by Cornel Mihai Ionescu; Encyclopedic Publishing House, Bucharest, 1997, pp. 181-271;
7. Constantin Noica: Word together about speaking Romanian; Eminescu Publishing, Bucharest, 1987; See "Cycle Being", pp. 20-48;
8. Ion Popescu-Bradicieni: Genesis and body; Tome I: Short treaty of ostensiotics and ostensiology; Napoca-Star Publishing, 2010, in integrum;
9. René Huyghe: Dialogue with the visible. Knowing painting; Râpeanu Sanda translation; foreword by Valeriu Râpeanu; Meridiane Publishing, Bucharest, 1981, pp. 218-242;
10. Lucian Blaga - Works (8). Trilogy of Knowledge; Minerva Publishing, Bucharest, 1983, pp. 332-336.
11. See Ion Popescu-Bradicieni: Genesis and body. Tome I. Brief treaty of ostensiotics and ostensiology; Napoca Star Publishing, Cluj-Napoca, 2010, pp.18-164;
12. See Florin Maxa: Ostension. Understanding and acceptance .I. Schleiermacher's Hermeneutics; Limes publishing house, Cluj-Napoca, 2007 in integrum;
13. See in Jacques Derrida: op. cit., Pp.194-300; pp.307-383;

14. founding Sacred College sociology which aims to study social existence in all its forms, Georges Bataille discern the presence of the sacred in it (concern that lies behind "eroticism" in the "inner experience", the "theory of religion", etc. .);
15. See Florin Maxa: Art of the twentieth century between legitimacy and delegitimizing, Pitesti, Parallel 45 Publishing, 2007, p.30;
16. The primary, paramount significance is necessarily hidden since its original condition can only be latent and obscure. It is defined both by a dynamic potential indeterminacy. This does not preclude even involve the essentiality of his status as a fundamental truth, authentic. The field is deeper meanings hidden truths sphere, hermetic, esoteric that only hermeneutics translate them into a proper semantics, exoteric, but relying strictly on appearance ostensiotic. Semantics, it seems, would describe field verbal / nonverbal gave the work as it is observed from outside. Hermeneutics would handle the inner aspect of this world using signs or rather the interior of the speech / non-speech, which looked out, it is presented as a guide to the world of signs;
17. Adrian Marino: Hermeneutics Mircea Eliade; Dacia Publishing, Cluj-Napoca, 1980, p.41;
18. Georges Bataille: Eroticism; Translated from French by Dan Petrescu, Nemira Publishing, 2005, p.76;
19. Ibid, Ibid, pp. 76-79;
20. Friedrich Nietzsche: Twilight of the Gods; text translation, introduction and commentary by Eric Blondel; Romanian translation of Dinu Grama; Header XXPress SRL, Bucharest, 1993;
21. Wassily Kandinsky 21: Spiritual in Art; Amelia translation and preface by Paul; Meridiane Publishing, Bucharest, 1994, pp. 49-92;
22. See the René Huyghe: op.cit .; "Cézanne Universes", pp.103-105;
23. Ernesto Sabato, in "Essays" (II), translated by Ileana Scipione, Publisher RAO International Publishing Company, 2006 "About abstract art", pp.267-273, believes that abstract art "would claim one nine transcendence" and that "man seeking intense expression of emotions abstract forms ..."
24. Ibid, Ibid, p.45;

25. ARHITEXT is subject poetic text-field research and literary criticism. Meta-textuality is the commentary, the critical relationship. Arhitextuality is seen as participating in the broader area of trans-textuality or textual transcendence. In this overview, it would be the type most abstract and thus covering the general perception of a text or another, all the general categories, or transcendent - types of language, enunciation modes, genres plastics etc. - To which each single text. (Gérard Genette: Introduction to Arhitext fiction and diction, translation and preface by Ion Pop Publishing House, Bucharest, 1994);
26. Roland Barthes. The pleasure of the text; Marian Papahagi translation; afterword by Ion Pop; Equinox Publishing, Cluj, 1994, pp. 23-24;
27. Wassily Kandinsky 27: op.cit. p.53;
28. Adrian Alui Gheorghe: Youth without old age and tragic sense of time; Peter Ursache foreword, afterword by Mircea A. Diaconu; Piatra Neamt, Conta, 2004, pp. 234-239;
29. Roger Caillois: Man and sacred, translated by Dan Petrescu; Nemira Publihsing, Bucharest, 2006, pp. 113-166;
30. Alexandru Boboc: Contemporary philosophy. Phenomenology, hermeneutics and ontology. From Brentano Heidegger and Sartre and Nietzsche; Grinta Publishing, Cluj-Napoca, 2006, pp.187-188;
31. See the M.J. Bartos: composition in painting; preface by Pavel Șușară, Polirom Publishing, Iași, 2009, pp.63-70;
32. Jacques Derrida, op.cit.p.217

**THE DIARY OF A SEVENTH FORMER. IDENTITY DILEMMAS FROM AN
INTERCULTURAL PERSPECTIVE (THE DIARY OF A HIGH SCHOOL STUDENT,
1885-1886)**

Ștefania Maria Custura,

Assist. Prof., PhD, Sapientia University of Miercurea Ciuc

Abstract: The diary of a high school student by Valeriu Braniste (1869-1928), Transylvanian writer and politician, is a text of an invaluable literary and cultural value, written when the author was a seventh grade student with The Hungarian State High School in Sibiu.

The confessions, of a troubling maturity, describe the education system in the nineteenth century, give details of the educational universe, strongly marked from an inter-cultural point of view, in a Transylvanian city in which the dominant Saxon culture cohabitated with the Romanian and the Hungarian ones. Valeriu Braniste's diaristic text is grafted on the idea that the difference is not an absolute value and that alterity is preferable to closing inside identity.

The happy encounter with the Other, reflected in x-raying with the young spirit of the seventh grader (today's equivalent of the eleventh form) the existence of a social segment almost not at all mentioned in the nineteenth century literature, the existence of teachers and students. Through Valeriu Braniste's text we place ourselves in an environment of intense cultural preoccupation, in which writing diaries had become habit and modusvivendi. The author's schoolmates keep diaries, assiduously note down daily events, read and re-read diaristic texts, to remember events and to improve themselves and to meditate on existence, in general. The rich writings of Valeriu Braniste unveil their multiple aims. Beyond being a simple aide-memoire, the diary is a form of manifesting individual freedom, but also a vehicle of knowing the self through alterity, opening to self and the Other.

Keywords: identity, alterity, inter-culture, education, diary writing

Motto: „Personal, între un fapt divers care captează punctele de ruptură ale lumii (ca să-l citez pe Glucksmann) și o informație plată, prefer poezia tulburătoare a primului.” (Matei Vișniec)¹

Jurnalul *septimanului* (echivalentul clasei a XI-a din zilele noastre)² Valeriu Braniște, elev al Liceului maghiar de stat din Sibiu, scris la sfârșitul secolului al XIX-lea cu o asiduitate și o migală necunoscute azi celor de vârsta tânărului diarist, reprezintă o raritate în literatura română. Este vorba nu neapărat de vârsta celui care se confesează (*Jurnalul adolescentului miop* a lui Eliade a fost scris, în fond, când autorul avea cam aceeași vârstă), cât mai ales de atmosfera socio-politică în care s-a format și a scris tânărul Braniște, viitor membru al Consiliului Dirigent al Transilvaniei, apoi (din 2 decembrie 1918) ministru fără portofoliu, iar din 1919 ministru al Instrucțiunii Publice din Transilvania și Banat, în locul lui Vasile Goldiș. Viitorul redactor al „Tribunei” din Sibiu a lăsat posterității pagini generoase de literatură autoscopică, jurnale, *Amintiri din închisoarea de la Szeged* și un *Jurnal* din anul 1921,³ care, la o revizitare din perspectiva lectorului contemporan, oferă un fundament solid pentru analiza binomului identitate-alteritate, într-un mediu intercultural, care repune în discuție raportul minoritate-majoritate. Valeriu Braniște este jurnalist, filosof și om politic al Ardealului, militant neobosit pentru drepturile românilor, membru al Academiei Române din 1919, autorul unei strălucite teze de doctorat despre personalitatea lui Andrei Mureșanu. Cu o operă reunită sub pactul autoficțiunii (jurnal, memorii, corespondență), marginalizată inițial din rațiuni politice, condamnată apoi din motive estetice viețuirii în sertar, din cauza lipsei de priză la critica literară și la publicul cititor al genului umil, odată cu ascensiunea și canonizarea speciei, jurnalul lui Valeriu Braniște a fost publicat, la Editura Argonaut în 2014. Miza uriașă a receptării textului său nu este literaritatea sa, care, știm că trece oricum în planul secund al interesului, mai ales în cazul jurnalelor exterioare, care au un pronunțat caracter documentar. Este vorba, însă de un

¹Vișniec, Matei, *Dezordine preventivă*, 1985

²Braniște Valeriu, *Diariul meu de septiman (jurnal de licean, 1885-1886)*, Editura Argonaut, Cluj, 2014

³*Pagini răslețe*, 1910, Lugoj

Amintiri din închisoare. Însemnări contemporane și autobiografice, postum, București, 1972

Oameni, fapte, întâmplări, postum, Cluj-Napoca, 1980

De la Blaj la Alba Iulia, postum, 1980, 2003

Correspondență, 4 volume, postum, 1985

amplu rezervor imagologic, de *istorie paralelă*, o *istorie secretă* a românilor din Transilvania aflată sub dominația monarhiei bicefale, la sfârșitul secolului al XIX-lea. O mărturisire, în acest sens, din data de 1 decembrie 1885, de la o oră de Geografie politică este grăitoare: profesorul „între altele a zis că cum puteți trăi *aici* (Transilvania, s.n.) în școală, în pace și armonie, cu toate că suntem de mai multe naționalități, așa putem trăi și în viață, după ce ne absolvăm studiile. Nevoia maghiarizării o documentează prin trebuința unei unități de limbă și naționalitate și în rândul doi de religiiune...Zice că celelalte state au trecut prin faza aceasta, de exemplu Germania. Sunt 42 de milioane de nemți și 3 milioane de slavi și nemții i-au germanizat pe aceștia. Ce mai proporțiune! Germania cu 42 milioane germani, Ungaria cu 5 milioane unguri, iar prima cu 3 milioane de negermani, ultima cu 10 milioane !”⁴

Valeriu Braniște a fost un om al cărții, scrisul rămânând o preocupare constantă a mult prea scurtei sale existențe pământești. Nu numai paginile de jurnal, dar și cele cinci volume de corespondență cu personalități ale vremii sale reprezintă o sursă a cercetării din perspectivă imagologică a unei *forma mentis* care caracterizează Transilvania interculturală și multilingvă.

Jurnalul unui septiman consemnează cu o voluptate a detaliilor existența cotidiană a elevului român în Sibiul intercultural, începând cu 25 iunie 1885 până în 17 aprilie 1886. Plăcerea scrisului, devenit obișnuință zilnică, moda jurnalului în rândul tinerilor sunt cunoscute și le evocă și diaristul în mai multe rânduri. „Am rămas la Aramis unde am băut o cafea⁵. După aceea am cetit diariul lui de astă iarnă, ce conținea reminiscențe foarte interesante...”⁶ Nevoia autodefinirii, a afirmării de sine prin scriitură răspunde unei necesități ontologice, în cazul conviețuirii cu alteritatea, definită în termenii unei majorități etnolingvistice, care își impune autoritatea din toate punctele de vedere. Textul său îndeplinește toate clauzele care stau la baza funcționării literaturii diaristice: fragmentarism, simultaneitate, calendaritate și o debordantă doză de sinceritate. *Diariul* septimanului îndeplinește funcția de bază a oricărui text confesiv, devine un confident al liceanului, un aide-memoire, un partener de dialog pe teme culturale, religioase, dar mai ales național-identitare. Așa cum vom vedea, jurnalul septimanului urmărește

⁴Braniște, Valeriu, *Diariul meu de septiman (Jurnal de licean, 1885-1886)*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2014, p. 229

⁵ autorul folosește frecvent acest termen, referindu-se la *cafea*

⁶Braniște, Valeriu, *Diariul meu de septiman (Jurnal de licean, 1885-1886)*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2014, p. 13

pas cu pas traseul devenirii sinelui, procesul de autodefinire, jalonat de interacțiunile permanente cu alteritatea, cu Celălalt, reprezentat, în cazul de față de cele două etnii, cea săsească și cea maghiară. Raportat în principal la domeniul confesiunii, relația identitate-alteritate se desprinde discret din corpusul general al jurnalului, având drept fundal sistemul educațional german de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Textul diaristic al lui Valeriu Braniște oferă perspective distincte de analiză, de apropiere de substanța acestuia. Centrul de greutate se deplasează către *hic et nunc*, evenimentialul pătrunde în pagină aproape concomitent cu momentul trăirii. Surprinde ușurința cu care cititorul pătrunde, grație plăcerii de a povesti a autorului, în intimitatea unui secol, al vieții sale cotidiene, consemnate aproape la nivelul epidermei, pentru că jurnalul răspunde unei filosofii a itineranței, în termenii binecunoscuți ai lui Andrei Pleșu⁷. Conform acestei viziuni, călătoria este nu numai fizică, dar și livrescă. Existența umană este, în toate etapele ei, un drum, un parcurs, un interval. Intervalul pe care diaristul ne invită să-l însoțim ne poartă prin mediile liceale și culturale ale Sibiului de la sfârșitul secolului al XIX-lea, la ore de curs, examene, sărbători și petreceri ale tineretului, la spectacole de teatru și concerte și în excursii pe plaiuri transilvane. Se concretizează, astfel, în pagini de nedisimulată sinceritate (și sinceritatea este creație, în viziunea lui Radu Petrescu, citat de Anca Maria Criste⁸, nefiind la îndemâna oricui să se confeseze, fără a-și oculta eul) un *modus vivendi* specific unei anumite geografii identitare. Școala sibiană, considerată una dintre cele mai prestigioase ale vremii sale, plasează actul educativ sub semnul multilingvismului și al deschiderii spre universalitatea valorilor umaniste greco-latine. Iată, în acest sens, o confesiune din data de 9 septembrie: "M-am sculat la 7 ½ ore, am băut cafea și am mers la școală. Ora I. Germană- au răspuns mai mulți, profesorul a clasificat. Adică Balázs e primul care a început cu darea calculelor. Ora II. Greacă-profesorul încă a clasificat, eu n-am răspuns. Ora III-Maghiară-ne-a dat lecțiune mai departe și ne-a explicat-o."⁹ Procesul formării intelectuale printr-un sistem școlar de rigiditate prusacă, acționează convergent procesului de formare identitară, având ca finalitate integrarea individului în societate. Adunate sub numitorul comun al pluralismului și al toleranței, confesiunile lui Valeriu Braniște, reiterează ideea formării

⁷Pleșu, Andrei, *Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 100

⁸Criste, Anca Maria, *Jurnalul intim sau „ficțiunea nonficțiunii”* în Nord Literar, 2(21), februarie, 2005

⁹Braniște, Valeriu, *Diariul meu de septiman (Jurnal de licean, 1885-1886)*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2014, p. 110

conștiinței identitare și pe aceea a acceptării alterității prin intermediul *Cărții*. Căci ea este metafora centrală a jurnalului său. Ceea ce îi unește pe tinerii români (minoritari în Sibiu), maghiari și sași este plăcerea de a citi și de a scrie. Nu sunt puține zile în jurnalul septimanului care să nu fixeze titlul și autorul vreunei opere în limba greacă, latină, maghiară, germană sau română, care să nu-l fi fascinat pe tânăr sau care să nu fi invitat la reflecții pe teme religioase, culturale sau naționale. Închiderii în propria identitate națională, autorul preferă deschiderea și acceptarea alterității, cu toate că paginile de jurnal evocă momente de răbufnire națională, cum ar fi acesta: „Azi n-am avut prelegeri fiindcă e ziua Elisabetei. Am ieșit în piață, era paradă. Pe toate edificiile publice sunt steaguri săsești și ungurești, ba și austriece, dar tricolorul meu iubit, pentru care mi-aș sacrifica toate, viața mi-aș da-o, tricolorul meu iubit nu l-am văzut. Oare când ne va veni și nouă timpul să-l vedem fâlfâind fălos și măreț în toate locurile, oare când va veni timpul când vor putea cânta românii în patru unghiuri „Românași, copii de bravi/ De astăzi nu mai suntem sclavi.”¹⁰ Educația umanistă, lectura cu frecvență zilnică din clasicii literaturii greco-latine, este suportul dialogului intercultural, cu efecte asupra identității. Multilingvismul, obiceiurile altor culturi sunt factorii coagulanți ai acesteia. Cantitatea copleșitoare de cărți citite în alte limbi,¹¹ dar și cele în română, presa culturală citită cu frecvență aproape cotidiană, finele observații critice și estetice, dar și remarci pertinente privind calitatea unor traduceri literare sunt în măsură să stârnească admirația pentru inteligența superioară a generațiilor de intelectuali români din Ardeal, dar, în egală măsură, comparând cu sistemul educației umaniste ale zilelor noastre, jurnalul lui Valeriu Braniște este un barometru ce indică dimensiunea aproape catastrofică a reducerii educației umaniste la aproape nimic. Cele câteva sute de pagini ale confesiunilor reprezintă o călătorie livrescă din Antichitate și până în prezentul diaristului, o revizitare a capodoperelor literaturii universale și a celei românești.”m-am pus și am cetit niște notițe bibliografice despre *Rumänische Dichtungen* de Carmen Sylva și am extras din *Divina*

¹⁰idem, p. 210

¹¹Diefenbach, *Volkerkunde Europas*, care la data de 6 iulie, devin pretextul notațiilor pe marginea originii limbii și poporului român și al caracterului latin al acestuia; Seneca, din care diaristul citează în limba latină; cărți pe tema istoriei popoarelor europene, cu accent deosebit pe istoria dacilor, a romanilor; clasicii literaturii germane, printre alții Heine și Lessing, literatură română, cu admirație pentru Alecsandri și *Junimea*, dar și nuvelele lui Carmen Sylva -lista fiind una copleșitoare. O obișnuință constantă, este însă citirea *Convorbirilor literare*, considerată de autor cea mai importantă revistă de cultură a vremii. În mod interesant, acesta nu consemnează aproape nimic despre Eminescu, scriind însă elogios despre Alecsandri, considerat cel mai important scriitor contemporan. Remarcăm, de asemenea, interesul viitorului student la Filosofie pentru articolele și traducerile lui Titu Maiorescu din filosofia germană.

Comedia Infernul de Dante Alighieri..”¹² sau „am cetit mai multe poezii germane (de Schiller etc) traduse românește în proză și am cetit o poemă orientală de H.Grandea, *Emiri*, dedicată amicului său Mehmed Said. Poema numită mi-a plăcut foarte bine (sic!), e bine scrisă, versul curge, descrierea e minunată.”¹³ Existența septimanului pare să se confunde cu plăcerea cititului și a scrisului, tot ceea ce întâmplă cu sine și merită consemnat în jurnal se circumscrie acestei principale preocupări. Familiaritatea cu care tânărul scriitor alternează registrele limbii materne cu cele ale altor limbi este de toată admirația. De fapt, lectura celor cinci caiete ale *Diariului* reprezintă o provocare la nivelul lexicului său, căci autorul, folosește în mod uzual termeni din limba germană și maghiară, în corpul textului în limba română și recurge și la citarea unor cugetări și maxime din latină și greacă, ceea ce, pentru un lector român poate reprezenta un efort constant de descifrare.

Identitatea autorului se compune dintr-un complex sistem relațional, fiind atât una personală, dar și una colectivă, determinată de apartenența națională. Acesta trăiește și scrie într-o zonă de confluente, de conviețuire a diferitor etnii, iar întâlnirea cu alte culturi este capabilă să genereze situații comunicative, un joc în care părțile implicate își recunosc unii altora alteritatea și diversitatea. O întrebare rămâne totuși deschisă, și anume cea referitoare la modul în care identitatea și alteritatea se atașează condiției de minoritar și majoritar (etnic, lingvistic, religios etc.) Diaristul pare să își formuleze propriile răspunsuri, într-un proces de cristalizare a propriilor poziții ca reprezentant al etniei române, minoritară „la ea acasă.” O observație din data de 9 septembrie pare să elucideze poziția diaristului prins în mijlocul acestui joc al delimitărilor identitare:”...am citit *Tageblattul* de luni și marți. Lucruri colosale: comitetul de acțiune al iredentei române a edat o proclamațiune la românii de peste Alpi. Partea primă e `a la un articol din *Tribuna*, dar partea a doua e revoluționară. Recearcă pe români la revoluțiune, să omoare (cu dinamit), să împuște baronii etc. maghiari, să nu mai aibă încredere în împărat, căci el încă e un tiran ca și ceilalți. Să fie fanatici românii căci numai așa își vor ajunge ținta etc.”¹⁴ Diaristul face o atentă revistă a presei, citește articole din *Pester Lloyd*, din *Neues Pester Journal* și din *Budapester Tageblatt*, considerând că părerea celui din urmă este cea mai pertinentă.” Zice că

¹²Braniște, Valeriu, *Diariul meu de septiman (Jurnal de licean, 1885-1886)*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2014, p. 48

¹³idem p. 49

¹⁴Braniște, Valeriu, *Diariul meu de septiman (Jurnal de licean, 1885-1886)*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2014, p. 110

nemulțumirea românilor e un rău însemnat pentru țară și regimul ar trebui să-l vindece, dar nu prin represalii, ci prin tact politic pe calea legilor pentru naționalități, lăsându-le românilor drepturile lor.”¹⁵ În dimensiunea sa națională, jurnalul septimanului consemnează lupta de supraviețuire etnică, efortul unei etnii de a-și consolida identitatea într-un mediu comunicațional intercultural și potrivit etniilor considerate minoritare. Confesiunile din 17 „Udrea”¹⁶ definesc în termeni duri raportul cu etnia maghiară, majoritară și dominatoare și nevoia românilor de a-și construi o dublă identitate, una profundă și autentică și o pseudo-identitate, pentru relațiile cu alteritatea. Pretextul reflecțiilor din care vom cita îl constituie invitarea elevilor români în așa-numitul *Kulturegylet*¹⁷ pentru a susține cauza maghiarimii. Acestea sunt nu numai argument al maturizării și al profunzimii în gândire, dar se constituie într-un diagnostic necruțător privind soarta popoarelor mici, tolerate de mari imperii: „Lucru e șod (ciudat, n.n), naționalismul și antipatia noastră ne oprește (sic!) a da ceva acestei instituțiuni al cărei scop exprimat e ștergerea numelui de român din țeara aceasta. De altă parte, noi suntem studenți la gimnaziul de stat, suntem constrânși de împrejurări a ne acoperi simțămintele noastre și a simula entuziasm pentru cauza maghiară.”¹⁸ Numeroasele observații ale autorului pe tema relațiilor interetnice converg către principiul cooperării și compromisului. Interculturalitatea concentrează în sine nu numai experiențe de conviețuire ale culturilor diferite, ci și experiențe (adeseori nefericite) ale interacționării între indivizi, de acceptare și întărire a alterității fiecăruia. Din punctul de vedere al hermeneuticii, interculturalitatea se referă nu numai la trecerea granițelor dintre diferitele culturi, dar se referă și la un anumit câmp cultural, generat de fiecare grup în parte. În jurnalul septimanului Valeriu Braniște se construiește acest câmp al unei minorități culturale, cea română, în Sibiul sfârșitului de secol al XIX-lea, care își consolidează poziția culturală printr-o educație exemplară, prin multilingvism și păstrarea religiei, pentru a satisface nevoile de autoîmplinire a statutului minoritar. În fond, chiar jurnalul elevului Braniște este întruchiparea luptei pentru păstrarea propriei identități și pentru conservarea, în scris, pentru eternitate, a memoriei colectivității căreia îi aparține. Dificilă misiune pentru un tânăr student, de a purta un război cu uitarea, cu fetele pe care le poate juca memoria colectivă, în vremuri tulburi, care nu prevesteau

¹⁵idem, p. 111

¹⁶denumirea populară pentru luna decembrie

¹⁷asociație culturală, cerc literar- în limba maghiară

¹⁸Braniște, Valeriu, *Diariul meu de septiman (Jurnal de licean, 1885-1886)*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2014, p. 251

nimic bun pentru românii din Transilvania. În dialogul cu propria identitate, Valeriu Braniște a întrevăzut șansa imortalizării unui moment din istoria neamului său, conștient de condiția fragilă și de contextul politico-istoric deloc favorabil acestuia. Astfel se explică nevoia de a spune cât mai *mult*, de a oferi detalii despre școală, lecturi, cărți, presa vremii etc. Imaginea lui *homo intellectuallis*, născut din paginile confesive, omul cu cartea, poliglot, instruit, cunoscător al filosofiei greco-latine, cititor exersat de literatură română și străină, vorbitor de latina și greacă (unele cuvinte, pasaje din jurnal sunt scrise cu litere grecești, pentru a forma un soi de cod secret, cunoscut doar de diarist) este argumentul principal al refuzul unei etnii de a fi considerată minoritară. Maestrul Eckhart vorbea de *inimă a intelectului*, iar aceasta bătea la sfârșitul secolului al XIX-lea, pentru a defini identitar o nație. Jurnalul septimanului Braniște nu este altceva decât o înfruntare simbolică cu alteritatea. Iar armele pe care tânărul le ia cu sine în acest război sunt stiloul și cunoștințele sale.

Paginile de jurnal dezvăluie și o etică a întâlnirii cu alteritatea. Teoria îi aparține lui Jean Baudrillard, în viziunea căruia „Contrariul eticii este refuzul altului, închiderea față de ceea ce nu cunosc, care este dintr-o altă cultură, care are alt mod de gândire și pe care-l voi considera ca exterior tribului meu. A întâmpina exteriorul este, cred, gestul fundamental al oricărei etici și el constă în a refuza frontiera pe care comunitatea la care simt că aparțin istoric mi-o impune.”¹⁹ Întâlnirea cu celălalt, înțeles din punct de vedere cultural reprezintă un moment de reală plăcere pentru tânărul setos de plăceri estetice. Bunăoară contactul cu literatura lui Arany Janos, îi provoacă următoarele reflecții: „...am cetit cântul VIII din Arany-Toldi Szerelme. E interesant. Stilul minunat.”²⁰ La fel de elogios vorbește despre literatura lui Vörösmarty, în textele căruia găsește similitudini cu folclorul românesc. Într-o observație din data de 18 februarie își arată interesul pentru Petöfi. Alteritatea este dimensionată nu numai cultural, ci și la nivelul întâlnirilor personale. Etica discursului intercultural se bazează pe acțiuni orientate către înțelegerea recipocă. Orice comunitate ființează pe baza dialogului, iar paginile de jurnal mărturisesc despre întâlniri stimulative, activante cu Celălalt, momente al căror ultim efect este menținerea și consolidarea propriei identități.

¹⁹ Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc, *Figurile alterității*, Pitești, Editura Paralela 45, 1994, p.13

²⁰ Braniște, Valeriu, *Diariul meu de septiman (Jurnal de licean, 1885-1886)*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2014, p. 253

Bibliografie

1. Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc, *Figurile alterității*, Editura Paralela 45, Pitești, 1994
2. Braniște, Valeriu, *Diariul meu de septiman (Jurnal de licean, 1885-1886)* Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2014
3. Criste, Anca Maria, *Jurnalul intim sau „ficțiunea nonficțiunii”* în Nord Literar, 2(21), februarie, 2005
4. Pleșu, Andrei, *Despre îngeri*, Editura Humanitas, București, 2003
5. Vișniec, Matei, *Dezordineapreventivă*, Editura Cartea Românească, București, 2011

A POETICS OF THE LOGOS IN T. S. ELIOT'S POETRY

Anca Popescu

PhD, Assist., University of Bucharest

Abstract: There have been many ways of considering the intricate paths of such a poetics as high modernism displayed and it was maybe the only trend so difficult to classify under the pressure of analytical necessity of the literary criticism of the time, which has become traditional by now. Much research has been done along the decades that followed and it is not our task to revise the whole range of definitions that have been formulated and become common places of the critical thinking. They all have tried to unify the ever-changing shape of modernist artistic manifestations under some old or renewed philosophical lines of thinking. Or at least find some shared characteristics. And they did. It is the altogether traditional notion of the logos that we wish now to focus upon and see if it still has a place within the acknowledged break and fragmentariness of a trend which defines itself as a denial of old consecrated principles of order. I shall make short references to the historical and present meanings ascribed to the word logos and see the way it breaks and shares itself so that one could find it afterwards still in its place, in the modernist literary text, whole and creative.

Key-words: Logos, super-logic, complete/partial culture, one/ multiple, rule/exception

For the ancient Greeks, *logos* was reason, the *logoi* were principles of things existing in the world, which in Plato's philosophy belonged to a realm of ideas beyond the material world. In between them there was a huge gap, or the enigmatic mouth of a cave opened for imitation. So, they were not part of its material substance, but they were accessible to the philosophical mind that could reach above in its capacity for understanding. Thus, the heaven of principles was highly separated from the earth of all things, which represented a mere mimesis of the high order of *universalia*, or accidents of a substance.

Logos also has the meaning of the word itself. As it is for the Greeks, word and reason contain each other, for it is by word that reason is expressed. This might be the line of horizon where a heaven of ideas meets the earthly things without separation or fading imitation, in the ancient Greek philosophy of a word. Is it a pre-figuration of or a coincidence with Christian theology? Or it is rather a *de facto* situation, an inherent state of things? The Greek language offered an already refined instrument for naming the as yet unnamed fact of life that broke into history: the *Logos* incarnate.

The theological counterpart of the word *logos* comes now into place. The Christian perspective opens the closed circle of nature with a break. And the break is performed by the *Logos* incarnate. Hence, the whole Christian thinking is a break in the *organicity* of all natural things, philosophy, history, perspectives of practical life. Now the word gains its new meaning: it does not lose the others, yet it contains them all and receives a new eschatological perspective. As it is, it went through a gradual accumulation and at the point of intersection with what is more than a linguistic phenomenon, and foreign to it, it speaks of revelation. From now on, principles and reasons are inherent in every existing reality, material, too, (yet not pantheistic), and these reasons are called *logoi*. They are inherent, yet their origin is transcendental. The existing order of things in the created Universe was given by the absolute, uncreated Triune God.

Now we wish to go further with some basic theological clarifications that dovetail nicely the literary ones. The history of this fundamental notion in philology comes through Greek philosophy and reaches Christian theology. *The Word was made flesh* (Jn. ch.1). The main understanding of this event of the Incarnation of the Logos, one Hypostasis or Person of the Holy Trinity, was formulated under the pressure of and for those who did not understand it, and so, definitions were reached, forcing the language (Greek), to express the unfathomable mystery, the paradox of a super-logic. The super-logical event consisted in the mysterious, super-rational (for the human mind), fact of a meeting of the divine essence and the human essence in the unity of one Person. The two natures made up *unity without change, confusion, division, or separation* (the definition of Chalcedon, 4th century). One would say, a *meta-phora*, etymologically speaking, a figure, literary and iconographic at once, a paradox of the rhetorical kind, and a *symbolon*, with respect to the palpable reality of the historical Incarnation, an Image. The Incarnation of the Word – Logos – is also an Image, for He was seen.

Modernism also asserted itself as a break in the immediate literary tradition, yet with old traditional implications. Eliot wanted to initiate a substantial change in conception and writing, on the condition that the substance of this change should be meaningful. The “heap of broken images” in his poetry is not just the result of an explosion of a literary revolution which the confused reader should deal with or dispose of at his or her own will, although we are invited to be explorers. It is not a decomposition of some sort at work either with a relative or surprising outcome. What modernism has to do with the conception of the Logos and why we may choose to look at things in this way is the purpose of this paper.

What kind of poetics is this? Or what kind of poetics does the Logos create? We shall turn for a starting point to a major book written by the great Romanian philosopher Constantin Noica, *Modelul cultural european (The European Cultural Model)* and we shall make a little cultural digression for the purpose of the theory we are going to develop for the literary counterpart.

T. S. Eliot is a fully accomplished personality that accumulated all major literary cultures, traditions and languages, all that humanity had given best up to his moment. Yet he assimilated them in his own way, intellectually and mentally. However, his own way is not foreign to the European model of thought and creativity. Noica speaks of cultures and affirms that the culture of Europe is complete. He uses the word “complete,” not “major,” as we have been used to hearing it in the sense of post-colonial literature studies. And why is the European culture complete, unlike other cultures which he considers to be partial? Not because some are major and some are minor. This is perhaps a simple consequence. He explains it by the relationship between rule and exception and by a mathematical configuration of the One and the Multiple. Both relationships can be observed in each of the existing cultures, yet in different degrees and ways of manifestations which give the specificity of every culture.

In terms of specificity, with respect to the first kind of relationship, between rule and exception, Constantin Noica notices that the rule which does not allow exception is characteristic to the totemic spirit (or culture) and it also operates in the technical-scientific civilization today. It aims at perfect exactness without fissure.

There is another kind of relationship, that of the exception that confirms the rule, characteristic to grammar and to the notion of freedom from the rigor of the rule, which still sanctions its order.

A third one is that of exceptions that enlarge the rule, not only confirm it. It manifests in the history of scientific culture. New scientific theories do not contradict or deny old ones as in the past, but enlarge them. Unlike an old type of knowledge that proved false, old laws disproved by the new ones, there appeared a new type of knowledge “by successive integrations.” Under certain limits, the old knowledge has not been entirely wrong, but exceptions to old rules modified their limits, transfiguring the rule. The exception “educates” the rule to change its image as if it should learn how to become not something else, but what it was already in its fathomless essence. It happens in mathematics in the case of fractions as exceptions to numbers, as fractions of numbers. In religion and philosophy, this relationship between rule and exception is characteristic to the Buddhist religion, Chinese and Hindu, in the *Upanishads* and the cultures it created.¹ In conclusion, the exception can remodel the rule.

A fourth type of relationship is the exception that proclaims the rule by remaining an exception. Plato’s Ideas would be such exceptions that are not absorbed by the absolute rule. For instance, all the beautiful things in the world are not the Beauty itself. That is to say, Beauty exists above everything in the world, in no direct relation to the world, and so is the case with all abstractions and their accidents.

A fifth and last type of relationship is the exception that becomes the rule. There are exceptions that replace rules, be they good or bad.

Cultures and individuals contain all these types of relationships, yet they define themselves by the one they prefer and emphasize. In the European culture exceptions flow, according to Noica’s way of putting it. He thinks that it is the first and only culture that “does not make idols in the religion of a relationship.” It contains a model that replicates on and on in space and time infinitely. It is open to other cultures, unlike the others that are enclosed upon themselves and do not allow penetration or alteration, even though they meet each other. It seems to be so because they are characterized by the above mentioned types of relationship between rule and exception. So it is in the Muslim culture where rules are dominant, exceptions

¹ Noica makes reference to the European philosophy called existentialism, that states that “existence precedes essence”. This would be odd both with respect to human kind and to God, strictly speaking. As God is eternal, divine essence has always been concomitant with its existence. Noica explains that this phrase means that in the case of man, the law of man is not ready-made, but renewed and redefined with each human being. Everything that we do in our freedom of making “makes” us as men. The Romanian philosopher finds a limit to existentialism: that of attributing this unceasing work of becoming only to man. He says that you can find it everywhere: in sciences, cultures and states of the world.

are not allowed or merely confirm the rule and remain outside it. The Buddhist culture, Chinese and Hindu, are based on rules enlarged by exception, yet both are contained in the limits of the natural cycle. They do not break out. That is why they are not complete and extend over only a part of the world; they do not belong to the “oekoumene” (in Gr., all the inhabited land), while the model of the European culture is spread all over the earth and is open to all. The Christian European and American culture changes its face throughout history but keeps its model, values and civilization just because it is open and capable of containing not only the existing reality in its full variation and difference, but the irrational itself. The irrational is rationally integrated. All other cultures and religions are limited to nature and leave the irrational outside or aside, while the European integrates it in full reality and existence. That is why the European culture and the European Christianity is not a kind of “euro-centricity;” it is not the “major” culture or the major religion, but the full and complete culture and religion, as it breaks into the transcendent and allows to be penetrated by the super-rational, which descends in order to be incarnate. Why does the transcendent come to be incarnate? It does so in order to restore the immanent world and raise it to its full meaning and perfection.

Therefore, the European model has a transfigured nature. It places itself beyond nature, which is fallen together with man, according to the Judeo-Christian religion, while for science, it is an object of study in the laboratory. The European culture is that of the un-natural, super-real in all fields: its unnatural point of departure, emerged out of a unique moment in history – that of “the Child born in a manger,” with its theology, philosophy, literature, science and technique. This is the reason why, Noica believes, it is the archetype of any of the other cultures, proving their partiality.

As an open culture, it does not contain the danger of death or disappearance and cannot have tendencies of stagnation. By its mode of existence the European model exists “in the restlessness of creativity” (Noica, *Modelul cultural European*). Its authenticity lies in that it contains the sources of its own renewal, it can never get old, “it is in the condition of the source, not of a still pond” (Noica, *Modelul cultural European*).

To sum up, according to Noica, a complete culture has certain definite features. We shall use his own words in describing it, for they can be as many emblematic definitions, like mathematical axioms that need the same wording: “Unlike cultural configurations, any complete culture initiates firstly, a super-nature, changing the relationship between man and nature in

favour of the first; secondly, a rational type of knowledge beyond the natural one, which is only descriptive, a knowledge capable of integrating the irrational; thirdly, a superior scientific and technical life organization capable of enlarging its own existence and knowledge throughout history; and fourthly, an open horizon like a limitation that does not limit, up to an emergence of creativity out of the historical time.” (Noica, *Modelul cultural European*)

The second type of relationships that gives the scheme of real or possible cultures is that between the One and the Multiple. Noica sees five possible relations: One and its repetition, One and its variation, One in the Multiple, One and the Multiple and the Multiple One. One and its repetition characterizes the primitive (totemic) cultures, as in the first case of relationship between rule and exception; One and its variation, corresponding to the exception that confirms the rule, characterizes the Muslim mentality, for instance; One in the Multiple is pantheistic and corresponds to the rule enlarged by exception in natural limitation, and to a culture of Buddhist type; One and the Multiple is polytheistic, where the One is lost in the preeminence of the multiple, like in the ancient Greek culture. The last relation, the Multiple One, is characteristic of the European culture which was born at the crucial moment of the Incarnation of the Logos, the Christian God, one Hypostasis of the eternal Holy Trinity. The Christian God is One in three Hypostases or Persons. This is the structure of the European model, “a synthetic unity”, as Noica names it, in extension. Eliot would call it “a unifying principle” for his poetry. “The multiple one” gives, by its nature, “multiple unities”. The isotopic structure of anything existing in the world is reminiscent of the Triune God of theology. Almost any substance is isotopic. This synthetic structure represents a unity that multiplies and diversifies infinitely. The European culture operates with structures of the type of multiple unities in extension and this is how Noica explains its style of open rational investigation and creativity. Our culture is that of the embodiment of the law in this instance; therefore, with all the manifestations engendered by the Incarnation, it always proclaims something three-fold or Trinitarian. Three are actually one. The difference between the European culture and other cultures, as the ancient Greek or the Buddhist ones, has to do with the meaning attributed to the infinite, he says. For ancient cultures the finite (as that of the perceived nature), is rational, and the infinite is irrational. For the European it is the other way round. The infinite is rational because it has a basic law, or, as Pavel Florensky says, “Rationality is possible if the actual infinite is given.” Therefore, everything good in our world has an infinite meaning, while everything bad is finite and doomed to perish or to fall

under the numeric infinitude of “something and something more”..., a sadly redundant limitation. While everything good enters, as in no other culture, “the limitation that does not limit, (is) like in the history of the child born in a manger” (Constantin Noica, *Modelul cultural european*). All these characteristics can be traced in Eliot’s thinking and poetry.

One of them is Eliot’s *Unifying Principle* as the multiple unity of the Logos. More than the poems he wrote before, “The Waste Land” achieves its full characteristics: unconventional, fragmentary syntactically and logically, yet achieving a *multiple unity*, according to the European structure we have discussed above and according to Eliot’s “unifying principle”. It is this “multiple unity” that stands at the core of modernist writing, an exception replacing the rule that gives account to the effect. Here one can find the *Logos* in operation. The Logos is the only multiple unity among all cultures, one in three hypostases, theologically.² Linguistically, the word is one in all its meanings, according to its higher, theological Image, rendering significant life to any text it substantiates. The logical structure of Eliot’s poetry is instated by a super-logic act, the way the Logos was incarnate in the natural rationality, with its own supernatural Reason, in order to transfigure it and raise it to a higher significance. The Logos (Word, Reason, Hypostasis of the Triune God) breaks into the natural sequence of birth and death and instates Resurrection, the restoration of man and nature beyond what is commonly accepted as “natural order”. “The tiger springs in the new year” (Gerontion). This means another kind of action “beyond good and evil” in common natural reasoning. By doing so, the Logos also infuses language with a power of significance that saves our words from “cracking”, while breaking the natural reason, yet breaking it free and fully significant.

In modernism there also occurs a fully intentional break at the level of form in order to reach to a break and an in-novation at the level of meaning and significance. The formal break of poetical sentences calls for an urgent search for meaningful coherence which shall not be found in the rational order of words: its break points to a kind of logic inscribed in the words themselves, not in the syntax, an in-scription of revelation, or to nothing. Eliot’s unifying principle beyond syntax aims at the same thing. It is the principle of significance, the power of logic beyond the natural logic, the power of the Logos beyond the natural grammatical logos, with its transcendent dimension. The whole earth is waiting for rain in the WasteLand, for

² Though there are groups of three gods in Buddhist or Hindu religions, they are not a unity, but a plurality.

something from above the dry horizontal land, the only thing that can bring it back to life, waiting for its vertical significance.

This content of a word is not of a deconstructivist kind, but it is a cultural and spiritual inheritance appropriated and transfigured. Language changes by accumulation, and by achieving new territories of significance, and therefore, as this happens, something happens to old poems, too. That is one reason why “what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art that preceded it.”³ Thus modernist poetry “tells” stories about past and “present”, their ever-accomplishing stories. As Paul de Man says, it “uses an imagery that is both symbol and allegory, that represents objects in nature but is actually taken from purely literary sources”⁴. He means creative spiritual sources, yet he does not see the source of them, the transcendent and the immanent creativity in co-operation. Indeed, the modernist poetry is still put into relationship with events reinterpreted, yet, more importantly, reinterpreted in the perspective of their latest significance.

The personhood of the Logos is apparently foreign to modernist poetry, as personhood, generally speaking, yet it is pointed to in an ineffable, delicate way, in the way of finding out its endless mystery:

“Who walked between [...]?” (Ash-Wednesday, Part IV)

or:

Who is the third who always walks beside you?

When I count, there are only you and I together

But when I look up the white road

There is always another one walking beside you” (The WasteLand, What the Thunder Said)

There is always a third one in this *togetherness*. As in the loving relationship of the Holy Trinity, so it is among men. We do not rely on a double-fold, but on a three-fold and a multi-fold relationship that unites all of us. Least of all do we conceive as good the life of isolated people, “each one in its own prison”. Their prisons or houses are decadent, as in “Gerontion”. This above

³ Kenneth, Hugh, *The Pound Era*, p. 112, Univ. of California Press, 1973

⁴ De Man, Paul, *Lyrics and Modernity in Blindness and Insight*, p. 171

quoted fragment reminds of the road to Emmaus after the Resurrection of the Lord. He is not directly named because, as in the Scriptural text, his disciples did not recognize Him while walking *together*. As in Eliot's verse, so in the Gospel's text, the two of them (or two of us) are walking together:

"And it came to pass that, while they communed together, and reasoned, Jesus himself drew near, and went with them. But their eyes were holden, that they should not know him"
(Luke, 24. 15, 16).

You and I is not enough. *Let us go, you and I*, in *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, represent an intimacy inside the near-death experience of an evening containing earth and sky, compared to "a patient etherized upon a table" (line 3) and followed by deserted images. This you-and-I togetherness in its closed circle does not save from death.

So, Christ, the Logos incarnate, is not openly mentioned in *The Waste Land*, but the need of redemption is clearly put forth. His absence is an assertion of His presence. His very absence has its own images and consequences. They are foreshadows of more direct expressions of the second period of Eliot's creation. Without any intension from Eliot's behalf, due to the trajectory of his own life, the first part of his lyrical writing is like a series of prophetic projections of the ultimate meanings that he was going to utter openly and directly in the second period of his writing, the Person of Christ the Saviour and the Logos "in the world and for the world" particularly. From this point of view, all the poems including "The Waste Land" are like prophetic Old Testamentary books announcing the Redeemer and promised Logos, while the second part of his poetry resemble the New Testamentary writings with the outright proclamation of the visible descent and redeeming action of the Lord, the divine Logos incarnate, Meaning of all meanings, and the Word of all this poetry's words contained and containing it. The "Choruses" from *The Rock* contain such proclamations, including the whole discussion about togetherness and isolation in a few lines:

*"Thus your fathers were made
Fellow citizens of the saints, of the household of God, being built upon the foundation
Of apostles and prophets, Christ Jesus Himself the chief cornerstone.*

But you, have you built well, that you now sit helpless in a ruined house?"
(“Choruses” from *The Rock II*)

Thomas Becket sacrifices his life in the name of the Lord in the historical play *Murder in the Cathedral*, while “The Four Quartets”, much more symbolic in style, like another book of Revelation, reasserts the Name to be discovered by those who “do not cease from exploration,” just to find that He was there from the beginning, “the life of significant soil”.

Modernist poetry has texts without a self, without an “I”. The poet withdraws from them leaving the text speak, so to say, by itself. The full “voice” or the many voices of such a poem are voices of the words themselves. The author makes words speak, while he withdraws. It is what happens in the Eastern iconographic canon. The painter disappears from the composition so that the icon should not be his own message, but bear a message of its own. Hence, the main concern of the interpreter of modernist poetry should be the interrelationship between the perceptual and the intellectual elements. The word itself comes with a message of its own. Who speaks? The word’s whole truth and history.

As all linguists states, *logos*, the word, presupposes a locutor (a speaker) and an *interlocutor*. Someone speaks the word and another receives it. It involves a locutionary act, which is an act of relationship, and instates a *locus*, a location, too. Words are displaced and replaced without losing their places or integrity. In modernism, immediate relationship is blown up, and distance is introduced, so that the work and the role of the words themselves are brought to a climax, giving open place to other kinds of relationships, more mysterious, more far-reaching. With modernism, relationship itself is given another understanding, it is reformulated, yet not given up as it seems. The locus of the relationship in a poem is as conceptual and as manifested as the relationship itself. Generally speaking, modernism is not apparently interested in space; it gives priority to time and history, but to a frozen one, trapped in the text for the sake of its meaning. We would dare say the modernist space should not be obliterate in my analysis by lack of priority, but seen from a different angle. It will not be a geographical space, yet space still exists. There is no word that does not suggest a certain kind of *locus mundi*.

It is a construct, of course, but a very important one, no other than the world itself. The most outstanding poem of high modernism gives precedence to it. Its name is a “land”: *The Waste Land*. It offers the perception and the vision of nowhere and everywhere, though, at times,

Eliot emphatically calls it England and constantly draws and effaces its outlines. One may be misled, if one looks for accuracy. It is England, indeed, and more specifically, London at times, yet this is of little importance from an appropriate distance, just to see the inferences of the text. The text itself emerges as a *locus mundi*. A *locus* where the *locutio*, the locutionary act does not happen and still does happen in various ways.

The dialogue is suggested, as the interlocutors themselves are too, suggested, like shadows of the past and present of this world. There is no word without its expected speaker. The speaker is enigmatic and hard to grasp, as the mystery of the person itself. The word reaches into silence, as Eliot puts it. The silent person becomes an implicit presence. “Who is walking between...?” between me and you, between the lines of the poem, between the poem and its interpreter, between word and word: a significance and an unknown “who”, barely recognizable. Derrida asserts the priority of language over that of presence. Actually, they contain each other. He speaks of the implicit power of a language which disrupts the metaphysics of presence and “tears it away from its foundation” (Derrida, *De la Grammatologie*, p. 119). It is the expression of the autonomization of language and the text. On the contrary, Eliot asks the question of a “who”, although he sets words free in order to let them utter their own meanings. He sets them free, but the words themselves search for the three-fold relationship, with a context, with their speaker, and their origin, in order to say what they mean, especially that they have a source and a significant end, plunging into their own significant mystery. The text of *The Waste Land* invokes the voice of an apparently absent authority which later Eliot was to discover in Christian theology, but in “The Waste Land”, there are only fragmentary inscriptions in which this distant order may resonate. It is the very secondariness of these words, their removal from any pretension to immediacy and ‘presence’, that gives them value and power. “Poetry is not the assertion that something is true, but the making that truth more fully real to us,” an assertion of Eliot’s that makes Kenner consider the former was concerned with effects rather than ideas. (p. 256). We tend to believe that Eliot was very much concerned with that truth carried by the words that make it more fully relevant. Therefore, a poetics of the *logos* seems to us very important in the analysis of poetry of this kind.

At the level of poetical philosophy, some considered him deeply influenced by Hinduist and Buddhist thought. It would be most improbable in the “Four Quartets”, especially after the poet’s conversion to a more traditional form of Christianity in England. In Christianity, “the way

up” and “the way down” are different in meaning than in Hinduism, though the language seems the same. Indeed, time does not heal any wound, but “the wounded surgeon” does. As we have seen at the beginning, the Hindu wisdom remains trapped in the cyclical condition of nature, in *kronos*, therefore, Eliot leads us to a deeper understanding of the passage of time, taking us to the *kairos* beyond death. “Travel forward” does not mean, as for the Hindu, resignation before a cyclical and immutable condition, with their hope in reincarnation or metempsychosis, which does not offer a way out of death. For the Christian, as for Eliot, it is not just serene resignation, but the certitude of the Resurrection through Christ, Who conquered death. Eliot reads and quotes Krishna in his poetry, yet with a Christian mind. The philosophical language may look the same, but the meaning is actually extremely different. We are always glad to find such a language in ancient texts of other religions, supposing that they might contain the same wisdom as in Christianity, or at least an anticipation or prophecy of the universal salvation. However, things are not quite so. The language may be similar at times, but the religious beliefs give its contrasting meaning. It seems that Eliot interpreted Krishna’s words by his European pattern of mind; he baptized the language of the Bhabavad Gita, while urging the travelers, his readers, to “fare forward” beyond death, to final Resurrection, rather than adopt the philosophy of another religion. The Christian European and American cultural model of this comprehensive super-logic breaking into infinitely profound creativity did not fail in the work of the most representative poet of the two continents.

Bibliografie

1. Eliot. T., S., *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, London, 2004
2. Eliot. T., S., *Opere poetice, 1902 – 1962*, ed. bilingvă, Humanitas, 2011
3. Eliot, T. S. *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism: Essays on Poetry and Criticism*, London, 1920
4. Eliot, T., S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge: Harvard
5. University Press, 1964
6. Eliot, T., S., “Notes towards the Definition of Culture”, reprinted with “The Idea
7. of a Christian Society”, in *Christianity and Culture*, San Diego: Harcourt,
8. 1977

9. Noica, Constantin, *Modelul cultural European*, Humanitas, 1993
10. Breck, John, *The Power of the Word in the Worshipping Church*, St. Vladimir Press, New, York, 1986
11. De Man, Paul, *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Routledge, London, 1996
12. Derrida, Jaques, *De la Grammatologie*
13. Derrida, Jaques, *Writing and Difference*, Routledge, London, 2001
14. Eliade, Mircea, *Istoria religiilor*, Chişinău Universitas, 1994
15. Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, Humanitas, Bucureşti, 1995
16. Larchet, Jean-Claude, *L'Iconographie et l'artiste*, Ed. du Cerf, Paris, 2008
17. Levenson, Michael, *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary*
18. *Doctrine 1908 –1922*, Cambridge University Press, 1984
19. Louth, Andrew, *Discerning the Mystery, An Essay on the Nature of Theology*, Clarendon Press, Oxford, 1989
20. Maxim Mărturisitorul, *Mystagogia, Cosmosul şi sufletul, chipuri ale Bisericii*, ed. Institutului biblic, Bucureşti, 2000
21. Meyendorff, John, *The Imperial Unity and the Christian Divisions*
22. Kenneth, Hugh, *The Pound Era*, Univ. of California Press, 1973
23. Ouspensky, Leonid; Lossky, Vladimir, *The Meaning of Icons*, St. Vladimir's Seminary Press, New York, 1999
24. Popovici, Iustin, *Abisurile gândirii şi simţirii umane*, ed. Sophia/Metafrază, Bucureşti, 2013
25. Pound, Ezra, *A Few Don'ts By An Imagiste*

ROBERT ȘERBAN. ON POEM'S PROGRESSION

Ioana Cistelean,

Assist. Prof., Phd, University of Oradea

Abstract: Robert Șerban is commonly acknowledged as belonging to the relatively young Romanian poets generation; nevertheless, he has persuasively loaded each of his poetry books with both substance and emotion, consequently conferring them a progressive and a more believable poetic paradigm. His poems are essentially revealing three recurrent cores of every-day existence (life, love and death). The author is focusing all his imagery, sensitivity and playful lyric ability on the third coordinate (meaning the death coordinate) and he is ultimately turning it into a character; his poems may be thus generously read in at least two analytical-keys: the biographic one and the one uttering our daily pursuit converted into a real parable.

Key-words: moartea-personaj, paradigmă poetică, ludism, cotidian, biografism.

Robert Șerban, poet revendicat de generația relativ jună a liricii românești, își dovedește pe deplin maturitatea, adăugînd cu fiecare volum publicat substanță și emoție într-o paradigmă poetică tot mai concentrată și mai verosimilă. În cele ce urmează ne-am propus să-i punctăm progresia estetică în cel puțin trei stații poetice devoalate de volumele sale lirice.

Un Robert Șerban jucîndu-se absolut dezinvolt și inspirat cu sine însuși, abandonîndu-se în pielea copilului dinlăuntrul său ni se revelează în *Barzaconii/ anus dazumal*¹. Frînturile de istorie a copilăriei au fost inițial publicate în revista *Vatra*, însă prinse în volum și însoțite de ilustrațiile Anei Adam, dublate de o traducere în germană, dau toate o rețetă a unei cărți cu ingredientele mirajului, ale defulării și ale de-frustrării relaxante și nu numai. Cum nimic nu e nou sub soare, și proiecția discursului epic auctorial în forma unui personaj ingenuu s-a fumat de mult. Doar că „una bucată” Robert Șerban în variantă existențial – precoc scanează parametri unui univers atît de exploatat beletristic într-o manieră pur verosimilă, zglobie, zgubilitică și acaparantă îndeosebi prin necenzurarea vocii inocente, lăsată să se desfășoare în plenitudinea și

1 Robert Șerban, *Barzaconii/ anus dazumal*, Ed. Hartmann, Arad, 2005

firescul său și se cocoată la înălțimea unui reflector naiv și fin observator al adultului, pe care-l exilează într-un spațiu exclusiv paralel cu al lui, a cărui înțelegere funcționează fragmentar – insolit, sustrăgându-se unui demers matur al comprehensiunii. Asumarea ipostazei se consumă apelându-se la supoziția naivă, iar criteriul delimitării beneficului de nociv vine ca materializare a distincției afective. Un habitat fals-frământat, însă major în minusculul preocupărilor personajului, asimilează succesiv bănuiala instinctivă a culpei, impulsurile și curiozitățile senzual-erotico-ludice primare, încropirea simțului estetic bazat pe afecte și dezgust în fază incipientă, naturalețea mimetismului și amplasarea sa într-o ordine a lucrurilor, confuzia termenilor într-un exercițiu delicios al asociațiilor ieșite din rutină, spaimele instinctuale dublate de reacții așijderea, tertipul distincției între bine și rău prin raportarea la propria-ți piele, absența conștientizării proprietății termenilor și, implicit, a penibilului gafării, competiția infantilă golită de culpa morală, precum și construirea unui spațiu paradisiac ca alternativă la agresivitate, dar și apartenența copilului la micro-grup—toate într-o cavalcadă de enunțuri scurtissime, sacadate ritmic, dar trădând prisma naivității, puerilului adorabil și al inocenței în stază brută („Nevasta lui avea 14 ani când s-a însurat cu el și a fost fată mare. Eu nu am împlinit încă cinci ani, dar și eu sînt băiat mare”; ”Cred că borțoasă nu e tot aia cu gravidă. Tanti Uța a fost gravidă și n-a omorît-o tatăl ei, așa cum o s-o omoare tata lui Mariana pe Mariana, dacă n-apucă să fugă de-acasă”; ”Eu am stins cu pipi o țigară pe care a aruncat-o Gorică în grădină(...)Nu cred că se poate să-i dai foc la pipi și să ardă”²).

Debordînd a hilar și a semanții ale ingenuului autentic, *Barzaconii...* se citește pe nerăsuflăte, iritîndu-și lectorul la o finalizare prea rapidă, aruncîndu-l sub mantaua unei insatisfacții nevălmășite a unei pauze binevenite de la porția de real.

O replică abisal-interiorizată și suav-articulată a adultului Robert Șerban e rostită grabnic, în canonul liric decantat și concertat în detaliu în volumul *Cinema la mine acasă*³; ca și cum vremea zglobiului și a inocentului ar fi fost complet și ireversibil arsă o dată cu *Barzaconii*, autorul se reconfigurează esențial, scanîndu-și rănilor, împlinirile și temerile, parcă întors din lupta cu viața, erosul și thanatosul perpetuu fluidizate. Singularizîndu-se cîștigat și inspirat sintetic, volumul se debarasează de ludisme recurente, aparent superflue, rostind un poet matur,

2 Vezi Robert Șerban, ediția citată.

3 Robert Șerban, *Cinema la mine acasă*, Editura Cartea Românească, București, 2006.

înțeleptit subit, însă credibil, ce scrie „o poezie spirituală (...), pe cât de inteligentă, pe atât de plastică”, în opinia lui Nicolae Manolescu⁴, sau „simplă ca mai toate lucrurile zilei, nostalgică și cinică precum gesturile bărbatului încercat, tristă și adevărată precum gândurile despre dragoste, viață și oameni”, conform lui Marius Chivu⁵.

Poezia circumscrie calin și reconfortant polii maximali existențiali: viața, iubirea și moartea, fiecăruia atribuindu-i-se adjuvanți imagistici de o concretețe invulnerabilă, într-un balans moderat de *suflet*, la rîndul său viciat dureros, încropind un container deopotrivă al creației, al vieții și al morții, insinuînd un joc grav al probabilităților și instaurînd *golul* ca o matcă fecundă a prea-plinului pervertit la/în/de real, cu o extensie acutizată înspre un teluric mortificat-limitativ („ne-am întors tencuiți cu pămînt și sînge/(...)din chipurile învinșilor se prelinge o zeamă galbenă/ca o ceară topită” ; „iar din noi ies hîrci fiere și pucioasă/ iese sufletul/ ca o ursoaică lovită în cap/ suflet cu blană pe care se prind scaieții violeți” ; „ca și cum partea mea fără inimă/ mi-ar adăposti în ea sufletul”). Ceea ce numește Manolescu *ars poetica* în cartea lui Robert Șerban se expandează și înhață, în fapt, primul compartiment al volumului și le irizează consecvent pe toate celelalte, statuînd interdependența vădit cerebrală, cvasi-ludică și obvios intertextuală a creației, punctînd definitiv raportul și raportarea termenilor paradigmei; se mizează pe un autentic al vibrării și al sensibilității filtrate de intelect asociativ și flexibil, se particularizează un eu poetic distanțat volens-nolens de un generic *celălalt*, nu tocmai comod în duplicitatea sa ingrată și respectuoasă, se interiorizează susținut o teamă firească de penibil, dublu-orientată, provocînd și conglomerînd un submecanism de poetizare în permanență supervizată auctorial, parafînd o ambivalență a scrisului oscilată între certitudine și non-certitudine, ambele obiectivizate și proporțional dozate ca pentru o rețetă cu șanse implacabile la succes („ca să pot scrie mai bine/ sprijin coala de hîrtie/ pe-o carte// (...) scriu repede-repede și apăsător iar cuvintele umplu/ coala subțire/ cum bulgării de pămînt/ un mormînt proaspăt” ; „oamenii sunt convinși/ că în poezii nu se întîmplă nimic/ că ele ar trebui citite/ după moarte (...)// fără să le spună nimeni/ oamenii știu însă că/ poezia este ceea ce rămîne din viață/ după ce o trăiești” ; „să privesc în mine/ mi se pare atât de patetic/ încît mă grăbesc să deschid ochii” ; „cred în steaua mea/ pe care tocmai o văd/ cum cade/ fără zgomot”). Coordonata erosului e potențată de un fior ludic substanțial și pozitiv ionizat, individualizînd două figuri feminine

4 Vezi Robert Șerban, ediția citată, coperta 4.

5 Vezi Robert Șerban, ediția citată, coperta 4.

colportoare ale regretului și ale pierderii, fie ca stare de fapt, fie ca amenințare amînată, exersînd o senzualitate notată în tentă grotescă, surprinzînd-o într-un gest minimal ori însoțind-o cu amprenta incoruptibilului, în instantanee senzorial pudibonde ori de-a dreptul brave, asociate în efortul apăsător, pseudo-defulant, creației și aruncate în cele din urmă pattern-ului: „poți să-mi smulgi cu ușurință/ inima/ dar înainte va trebui/ să-mi desfaci/ nasturii de la cămașă” ;”mă gîndesc la mama/ la fosta mea soție/ apoi la cele ce au urmat” ;”urli/ îți perzi culoarea ochilor/gingiile plesnesc/ limba năvălește afară/ pielea îți crește și îți descrește ca un imperiu/ nici o oglindă nu te mai recunoaște/ cînd ești femeie” ; „dar nu atunci cînd hîrtia se umple de pagini colorate/ ci cînd buzele și limba îi umezesc degetul/ cu care dă paginile mai departe” ; „ochii mei caută copilăroși și fără speranță/ pieptul femeii” ; „sunt atît de frumoase atît de frumoase/ încît numai gîndul că poate sunt curve/ mă mai liniștește” ; „ele au toate aceeași reacție(...)/ ce femeie rezistă unui bărbat care plînge?”.

Cotidianul e doar pretextat, iar mai apoi transpus ca nuanță într-un semnificat subtilizat, suportabilul și fragmentarul plenitudinii se lasă incluse unui rapid-consumabil *a părea*, dîra de divin e proximizată ludicului discretizat, imago-ul e declișeizat și dezbrătat de clasic, revitalizîndu-se impetuos, poemul apropiindu-și varii mirodenii, pigmentînd *restul* care contează, adică ingredientele existențialului bine-temperat și cultivat într-ale pacienței atitudinale.

Din cei trei poli maximali ai existenței (viața, iubirea și moartea) ecografați calin și reconfortant în volumul său anterior, *Cinema la mine acasă*, Robert Șerban își concentrează imagistica, sensibilitățile și ludismul moderat – visceralizat asupra ultimei coordonate, transfigurînd-o în personaj para-fîn, în recenta sa carte *Moartea parafină*⁶. Ambele chei de lectură oferite pe coperta a patra se pliază textului: atît cea „liric- biografică” sugerată de Mircea Mihăieș, cît și cea a „faptului cotidian transformat în pildă” în viziunea lui Felix Nicolau⁷, căci poemul lui Robert Șerban transpiră substanțializare, inteligență și adevăr amărui- dulceag în același timp.

Se declară ab initio un soi de poiesis răsturnat în imagini familial- familiare, în flashback-uri nostalgiate și liricizate în registru persuasiv; construcția poemului e una bipedă, ambivalentă,

6 Robert Șerban, *Moartea parafină*, Editura Cartea Românească, București, 2010.

7 Vezi Robert Șerban, ediția citată, coperta 4.

impregnată de impresia că versurile se nasc și se rostesc de către copil, redînd gama-i proprie de sunete, învăluindu-se în propria-i perspectivă și actînd atitudinea-i specifică, pentru ca, în final, contrapunctul grav să fie articulat de adult, cu angoasele-i compactate. Drumul de la inocență – punctul zero la stația terminus adulmecată de matur e tocmai parcursul de moșire al poeziei, parcurs înscris într-un balans al făcerii și al des-făcerii sensurilor obvioase. („scot cuvintele/ din poem/ cu îndîrjirea cu care/ bunicul scotea cu securea/ bucățile de lemn/ dintr-un par”; „la puțin timp după ce samantha făta/ bunica mă puneă să aleg unul dintre căței/ pe care să-l păstrăm/ (...) și o mințeam cu seninătate/ așa cum se cade să privești moartea/ și să o minți”; în urma mea se ridică polenul/ iar lumea/ se întorcea din moarte/ și se oprea la jumătatea drumului”) Sfîrșitul stazei paradisiace e prefigurat și configurat de cele dintîi întâlniri ale copilului cu moartea, rememorate concentrat și filtrate liric percutant; moartea celorlalți, străini și prieteni, e mai apoi resimțită de adult ca o trecere accelerată înspre finis-ul ce pîndește și înhață. Suma despărțirilor replasează moartea într-o proximitate tot mai palpabilă. – „s-au dus femeile/ care ieșeau din copilărie cu palmele crăpate/ ca să nu alunece/ cînd se prindeau de viață”; „am aflat mai tîrziu/ că femeia înfipse în ea patru cuie/ și că venise vremea/ să fac și eu același lucru”.

Radiografia eului poartă și ea marca multiplului, căci sinele auctorial se definește acumulînd perechile de contrarii: o dată, se ia ca reper în poză matur- masculin- nebuloasă, mai apoi, se raportează la ipostaza sa copilărească- senină și nu în ultimul rînd la ceilalți pe care-i colorează și în tonuri deschise, și în nuanțele ambiguității conștientizate. Diferențierea de mulțime se insinuează o dată cu fiecă dezagolire intrinsecă a eului. Sîmburele de spectaculos, de inedit este scanat în frînturile de real, devoalînd paradoxul și paradoxalul ca stigmat ale adultului ce (se) poetizează; cotidianul care adăpostește regrete, frustrări, gafări, bravuri înțepenite în mental, în virtual, iritări, epuizări, spaime și surprize este același real banalizat și bagatelizat ce intensifică teama maturului de a nu se transfigura finalmente într-un rest, într-o ploaie de angoase ritualizate pînă la identificare. („inima mea e o ciocănitore flămîndă/ (...) zilele mele/ nu trec una după alta/ ci una prin alta”; „vorbesc foarte bine/ deși nu mă cunosc defel”; „mi-e teamă că o să-mi placă berea/ că o să merg la meciuri de fotbal/ unde-o să-njur în gura mare de toți dumnezeii/ că o să spun povești din armată”; „cînd stai prea mult timp departe/ de copilul căruia i-ai dat viață/ te rogi mai des pentru el/ și ți se face mai repede frică pentru tine”) Revelarea identității poetice auctoriale arde un limbaj al simplității binefăcătoare și binegrăitoare de esențe la-ndemîna oricui, dar nu și pentru ochiul oricui, un limbaj al seriozității

prietenoașe, al zîmbetului conspirativ, dar și o poveste general valabilă; *a scrie* devine sinonim cu *a se naște*, cu *viața* și cu *moartea* laolaltă: „vreau să scriu/ ca și cum m-aș naște/ plin de sânge de piele și resturi de carne/ (...) vreau să scriu/ cu un tăvălug de cuvinte/ versuri care să iasă din pagini/ și să se agațe de pereți de ferestre de uși”.

Imago-ul volumului este un mixaj de derizoriu fragmentat și interiorizări punctate și mai mult sau mai puțin suspendate; moartea e o prezență cvasi-îndepărtată, o stare, o „gospodină”, cu „lumina ei”, o lume cu mirosuri suave, un poem ce se consumă duios.

Migrînd dinspre o așa-etichetată *poetică a suprafeței*, „o suprafață îndelung șlefuită, a ultimelor gesturi și, într-un sens, a ultimelor cuvinte”, în termenii Simonei Șora de pe coperta a patra a recente cărți de poezie *Puțin sub linie*⁸ semnată de Robert Șerban, practicînd tot mai obvios „o poezie spirituală (...), pe cît de inteligentă, pe atît de plastică”, așa cum opina Nicolae Manolescu la apariția volumului *Cinema la mine acasă*, ori focusîndu-se mai abitir pe coordonata *morții*, pe care o transfigurează în personaj para-fin, în *Moartea parafină*, un lucru e cert: poemul lui Robert Șerban e asemenea unui organism pulsînd în evoluție, cu puseuri de creștere, cu pauze de respirație, articulînd traume, angoase, amintiri, bucurii și spaime – toate ștanțe ale devenirii, într-un registru dinamizat și persuasiv.

Că „Poezia e un fel de jurnal. Nu conține fiecare clipă a existenței, nici măcar fiecare zi, dar păstrează secvențe care – uneori nu știi cum și de ce – te-au... afectat. Te-au marcat.” ne-o spune chiar poetul într-un interviu acordat Georgetei Stanici în octombrie 2015⁹; actantul liric al volumului *Puțin sub linie* este astfel, aidoma oricăruia dintre noi, suma insulelor sale, suma propriei copilării, a ființelor extrem-familiare (părinți, bunici, fiu, fiică, femeia iubită), dar și a cotidianului, a rutinei, a tuturor acelor *nimicuri* ce, departe de a fi bagatelizate, îi scriu viața cînd apăsător, cînd jovial, cînd retrospectiv, cînd actual. Sinele se clădește astfel precum o casă, cărămidă peste cărămidă, esențialul respirînd din *minor* și exilînd cu bună-știință *major-ul* conotat dureros-negativ; despre bucuriile simple apropiate fiecărei zile, despre plăceri, inocență și maturitate, despre teama supremă de a pierde ceea ce contează afectiv și despre multe altele rostește poemul lui Robert Șerban, amendînd și totodată semnalizînd fragilitatea liniei de

8 Robert Șerban, *Puțin sub linie*, Editura Cartea Românească, București, 2015.

9 *Interviu: Scriitorul Robert Șerban la cea de a 16-a carte*, acordat Georgetei Stanici pentru Press Alert, în octombrie 2015.

demarcație între variabilele ființării, între incipit și terminus, viață și moarte. („uneori mi-ar plăcea să știu dinainte/ cum vor sta lucrurile/ cele mărunte/ de zi cu zi/ nu celelalte/ accidente/ morți/ despărțiri/ nu/ astea nu”; „îmi place să beau vin/ și să citesc poezii// n-am nicio șansă”; „am bătut toată curtea bunicilor/ cu o bășică de porc/ într-o zi de Crăciun/ pe vremea când m-ascundeam printre perne/ ca să nu aud cum animalul își guița moartea”; „toți bărbații din familia mea/ și-au făcut pantofii cu cremă/ (...) zi după zi/ îndelung meticolos grijulii chiar/ fiindcă un om se uită mai întâi la pantofii unui alt om/ apoi în ochii lui”; „Crina adună castane în mijlocul curții/ și e fericită că există un pom/ care face ouă maro”; „sunt mai tânăr decât sunt/ dar cât de împlăcut voi clipoci în memoria fiului meu/ când el va avea vârsta mea de azi?/ nici nu va ști cum arăt/ deși acum mă privește cu ochi mari/ și mă strigă cu toată inima”; „uneori/ Tudor și Crina pleacă de la mine/ (...)/ fără să-mi mai facă vreun semn// simt atunci cum sângele mi se scurge/ brusc/ prin mâna stângă/ și prin mâna dreaptă”)

Sinele se definește în progresie liberă, în imago-uri proaspete, deopotrivă vizualiza(n)te și acut vocale, adultul actînd episodic, fragmentar și cumulînd deloc paradoxal vulnerabilitate, pe de o parte și autenticitate, pe de alta. Jocul perspectivelor, saltul și desantul vîrstelor, cît și realul proxim identifică substanțial staze nostalgiate ale progresiei, ale devenirii; maturul cu măștile sale își radiografiază fricile convulsive, adulmecîndu-și în permanență moartea ca pe o probabilitate subit-paralizantă și regalîndu-i încă o dată valențele unui adevărat supra-personaj al poemului. („pe mai toți copiii îi podidesc lacrimile/ când li se sparg baloanele/ plâng mult/ mult/ de parcă baloanele s-ar dezumfla încet/ sub ochii lor/ iar ei ar jeli aerul care urcă la cer”; „ca să se îndrăgostească de mine/ I-am spus unei fete că am două inimi/ (...) cum poți trăi așa?/ *bine foarte bine/ fiindcă inima din dreapta e mai mică/ decât cea din stînga/ însă doar puțin*”; „și copiii de azi mănîncă mai întâi rahatul din cozonac/ și apoi cozonacul”; „întotdeauna o aud/ dar nu-i răspund întotdeauna/ nu mă amestec în visele ei/ moartea n-are ce căuta acolo”; „Stixul copilăriei există/ și e o baltă pe care bărcuțele nu plutesc niciodată”; „de fereastră se lovește o pasăre/ geamul pleznește/ ca într-un infarct uriaș/ copiii mei cîntă ceva despre/ un vulcan nestins și noroios”; „tot timpul pare că sunt foarte sigur de mine/ și nimeni n-ar tăgădui asta/ nici măcar dacă ar afla/ (...) că am degetele crestate/ (...) că zeci de cocoloațe de hîrtie îmi umplu coșul de gunoi/ că puștii se prind rapid pe care mîneacă dispar monedele mele/ că pe obrajii femeii șterg lacrimi după lacrimi”)

Și pentru ca scanarea să fie completă, nu puteau lipsi condimentele specifice nașterii

poemului său, ingredientele acestuia, autorul pronunțând bunăoară povești liricizate și poezii narativizate, înveșmîntîndu-le cînd haiku-istic în pastile hiper-concentrate, cînd dizolvate în halte cvasi-generoase ale prieteniei, singurătății, neliniștii, ale, de ce nu?!, Animas și Animus. („sunt o balanță/ pe ale cărei talere/ nimic nu le mai leagă/ unul de celălalt”; „câinele ei a mușcat-o de inimă/ într-o zi:/ a ieșit pe poartă/ și nu s-a mai întors”; „vezi/ prietenii sunt precum cioburile:/ deși curge sânge/ continui să le strângi”; „însă miraculos va fi că o să te descoperi/ pe dinăuntru/ și că niciodată nu vei mai uita de tine”)

Poemul și poetul – mărci înregistrate Robert Șerban – compun o ecuație lirică în echilibru stabil, cu variabile și invariabile șarmante, vitale, spectaculos și suav revigorante, intonînd o poveste fără sfîrșit.

Bibliografie:

1. Robert Șerban, *Barzaconii/ anus dazumal*, Ed. Hartmann, Arad, 2005
2. Robert Șerban, *Cinema la mine acasă*, Editura Cartea Românească, București, 2006
3. Robert Șerban, *Moartea parafină*, Editura Cartea Românească, București, 2010
4. Robert Șerban, *Puțin sub linie*, Editura Cartea Românească, București, 2015
5. Georgetei Stanici, *Interviu: Scriitorul Robert Șerban la cea de a 16-a carte*, Press Alert, octombrie 2015.

**HERTA MULLER FACE TO FACE WITH THE TRAGIC OF THE TRIVIAL
PRESENT AND A "NOBEL" PRIZE FOR THE "CRADLE OF BREATHING"**

Ion Popescu-Bradicieni

Assist. Prof., PhD, "Constantin Brâncuși" University of Tîrgu-Jiu

Abstract: This applied study is dedicated to a great European writer, originally from Romania, Herta Muller. I have undergone this commentary, in a double registry (about poetry: In the bun there lives a dame and prose: The Cradle of respiration), because in Gheorghiu Dej and Ceausescu's Romania, she was ostracized, humiliated, marginalized, banned. Not belonging to the Romanian diaspora, Herta Muller integrated in German contemporary literature. She got the Nobel prize for the merit to have denounced the horrors of totalitarian communism but, first and foremost, for her extraordinary poetic openness towards the cutting edge trends of the XX century, encapsulating in them the temptation of the surrealist writing and the phantasms of the ludic re-conquering lost purities of language in postmodernity and, surely, by continuing the trans-avant-garde paradigm. By also dealing with the novel (The Cradle of respiration), I tried emphasizing new values, not as much fictional or diction wise, arhitextual and architectural, but more individualizing. Herta Muller's prose is at the same time one of the human condition that needs saving, but also one of survival through the ardour of beauty, through the inner tension of the dream about a better world in which the authentic humanism would defeat the bestiality of the dictatorial and exterminating power of any hope for the better, of any progressionist horizon. (IPB).

Keywords: meta-grammar, forced labour, irony, the happiness of the concentration camp, Leopold Aberg

A lyric with a (meta)grammar of purely imaginary nature

The German writer originally from Romania, HERTA MULLER, was born August the 17th, 1953 in the village of Nitchidorf. After graduating German and Romanian philology studies, she worked for a short time as a translator for a factory in Timisoara, from where she

will get fired due to the refusal to collaborate with the Secrete Services. In 1982 she launched her career with the volume of stories *Niederungen (The Low Lands)*, massively censored, whose original version would appear in Germany in 1984.

The threat from the Secrete Services continued, forcing Herta Muller to emigrate to the FGR in 1987. She published a few novels: *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt (Man in a big fazan in the world, 1986)*, *Reisende auf einem Bein (A journey on one foot, 1989)*, *Even then the fox ewas the hunter (Der Fuchs war damals schon der Jäger, 1992; Humanitas Fiction, 2009)*, *The Animal of the Heart (Herztier, 1994)*, *The Chamber of Breath (Atemschaukel, 2009; Humanitas Fiction, 2010)*, volumes of essays, to name just a few, *Hunger und Seide (Hunger and Silk, 1995)*, *Der König verneigt sich und tötet (The King knows and kills, 2003)*, volumes of stories, as well as colage volumes of poetry.

She is awarded numerous important prices, to name just a few, The Kleist Price (1994), The Aristeion European Price for Literature (1995), The IMPAC Dublin Price (1998), The Price for literature of the Konrad Adenauer Foundation (2005). The Swedish Academy awards him in 2009 The Nobel Prize for Literature.

Concerning me, I read again, I go, return, as it is not clear to me after the first reading. Herta Muller's poetry mime compositional inability, more precisely in transposition, because they seem...to be written by a child for the younger ones. It is actually about the re-naturalization of language, about its return to the original, incantatory speech, about a game (which apparently refuses culture) of an unintentional diction.

This type of lyricism occurs, as do the geysers, from the icy mirrors of a prolonged surrealism, practiced in Romania by Ion Caraion, Gellu Naum, cezar Ivanescu, Petre Stoica, A.E. Baconsky, although it is my impression that it is more successfully practiced by Nicolae Tzone and Silviu D. Popescu.

However, the humour, the sarcasm, her attitude of a physically and psyche unused indignant – that are appreciated by the jury that grants the Nobel prize for literature (Herta Muller has recently received it especially for her prose) – gives you at a certain point the impression of a lyricism of a 'classicist' accuracy, despite the trans-rhetorical 'madness' and the automatic quotes of the unconscientious forced to signify, to go up the expressive form produced by the ludic trivial until the disappearance of literature. [1]

By comparing her transversalized, simulating...the trivial realism, as a depository of the infinite imaginary for the fantasy of a poetess who refuses with an unusual obstipation the high modernism, [2] of a superiorly aesthetic quality to that of Romanian commilitone (comrades of arms) invoked above, one could be reproached by the odd critique/savant, this anticanonical, antipoetic, ‘‘superficial’’ style as being too primitive?

Herta Muller’s poetry, I stand to repeat, disarms one with its noisy, extra sensorial semantics, although, in the subsidiary, it is irrigated by a heavy, metaphysical melancholy [3] undermined in its turn by an acute crisis of the being, which, dramatically fallen into history feels tragic [4], apparently not having the energy to find oneself in the temple and to re-in-temple.

Thus the poetess goes on the street, thinks in the kitchen, meditates in the park, self-contemplates in the mirror of the house on the corner, finds herself in Dadaist hypothesis, self-includes in the objective integralism, redesigns herself in the pleasure of the ego to be swallowed by the more sordid contingent, by the suffocating yet stimulating vicinity by its level of paradoxical socialization and by its ultimately redemptional atmosphere of existential anxiety ever more unbearable. [5]

I therefore leave notes on the sides of this book (*Im Haarknoten Wohnt eine Dame/ In the bun there lives a dame*) convincingly translated by Nora Iuga, from an ideographic and favourable German – if I were to quote Paul Klee [6] – the tracing of the line and its passing through the volume towards the three-dimensional, the tracing of the surface in space, or the interference of significant plane that words ostensiotically weave, [7] and I don’t hesitate to admit that I am also seduced by this somewhat Prevertian manner of writing (a)symmetrical, heteroclite, trans-avant-garde lyrics by excellence to an ultimate axiological re-evaluation.

I reproduce, by illustrating this essay, such a deconstructive, self-denying sample, however maintaining its philosophical profoundness in its infantile contours.

The art of the child is one of abstract schemes. With C. Brancusi we meet even the express requirement that the modern artist should keep his infant innocence sensitivity. [8] Herta Müller behaves in the same Kandinskyan way [9] promoted within the group; "Knight Blue" where the wish for rapprochement of simplicity and expressiveness of the infantile drawing was something self-evident; "Mr. Sterr's name is Franz / is like s broken loin / and mouth and put locks / salt on the glass in the ditch / not too small or high / make hole-n asphalt "(p.135).

Herta Müller also puts the trans historical focus on the quality of poets who, like children, can refer spontaneously to the inner sound of things of life and devise new schemes for the formation of the artistic image [10], behaving with a naiveté almost propaedeutic "The black wasp doesn't sting / the dot is small and life is hard / the brain closed in a drawer / brick and mortar / have to be will be / dusting them dust in the house / years wicked, and a boy / a Santa in his eyes / and a chess pawn in its beak / with an ant in its sheepskin / let-n stings conjunctive / white the neck and make it olive "(p.133).

Anyway, a persistence reader easily detects in the subsidiary of texts (parodying naturally and subtly the textualism), messages and indexes of expressionism, abstractionism, cubism ("the essence of pictorial space is the flatness of it" - Hans Hoffmann), surrealism, optical-art, pop art etc.

These "isms" are voluptuous, hazy, radicalized and synthesized total compositions of Pollock and Newman, non-relational, sectioned in a sound framework, relaunching into context the discussion of the phoneme / grapheme fraction and of the unity between the signifier and meta-significant "nine o'clock bell pepper / a man broadly / walks through the slum / withering as such/ and had grey lusts/and ties in the plates/ and syllables (s.m., I.P.B.)/very cold/ wondering in the cellar/ under the bed lamp / an aunt to be passed on / out of white sleeves hands come out/ two breads." (p.113) [11]

Drawing a parallel between poetry and joke, inspired by Carlos Bousoño, one can appreciate that in the poetry of Herta Müller there's an adequacy to life, a solidarity with the ridiculous being, an improbable clumsiness, a superior aesthetic pleasure resulting from its gratuity, but also from the comic effect that suspends the serious utterances. [12]

Therefore, there can be poetry in the language of "real" neo-poetics but H.M. can also challenge the reverse: a lyricism with a (meta) grammar of a purely imaginary nature. In the first case, that who speaks is the author from a real situation and addressing a real language audiences as real: "When the year comes / nods and laughs (sm, IP-B.) / when nobody comes / he seems a cat-n pliers / Jigar as a rick fish / and says what a figure / May are you just is not a secret / look like a mongrel / between forced labour and / a clarinet (p. 99).

In the second case, the speaker is an imaginary character who enjoys the accord of the author to identify with him. And if the character is imaginary, imaginary is also the polycratic language, and the audience to whom the character is addressing, this time transcending its

humble condition, challengingly autocratic and inviting him into her own world of revelation, of fantastic insurgencies, of co-substantializing between nature and culture, to turn one irreparably and permanently. [13]

The imaginary character can be a talking dog: "I said a dog / -n briefly forget it" (p.101); can be a stand of poplars: 'the poplars in black clothes go for a walk" or the moon itself" the moon changes lifts continuously / and cuts the courts with teeth of ice "(p.103); even the barber "trims all the plumbs from heaven," aboulis and phantasmagorical; and the dead "starts thinking/ from time to time and rises into / many occasions to take its hair of the tobacco box and then turns blowing-in the ashtray / that in tobacco pink guns blossom / and say farewell as he is shaved in the head without a razor / for a general of ants. "

The predilection for lucid [15] fantasizing [14] is a twin with irony, identifying the Urmuzian comic from the hazy quotidian. Appealing to the Bergsonian theory of laughter [16], I approach the end of the first part of the critical essay. Just as Henri Bergson, Herta Müller will take into consideration the inadequacy or camouflage that the flow of living undergoes, not eliminating the rigour punishment and pedagogical righteousness. The spirit being detached ("qui tout de suite manifest par une manière virginal") released from the care of self-preservation, will look at itself in the manner of contradictory work of art.

Under this deployment, the intrusion of the mechanical behaviour in the flow of the living, innuendo stiffness, gives birth to the comedian, that will be amended by the Rabelaisian laughter reconverted to Dali's oneiric in "The banishment of our social - and I quote from the preface of Stephen Afloroaei, the "Theory of Laughter"- the deformity, although disguised, can still become entertainment, the grimacing of the creature still offers eye a certain satisfaction, yet the automatisms of the neighbour still elate, the stiff folds of living can still distract. They induce a kind of absence of the serious time, a respite of forgetting the vast mechanism to whom we are surrendered to. " [17]

But in Herta Müller's clever poetry, there is a persistent grace, which being present, gives the time and thought of man a trans-physical immateriality, an almost ethereal fluency. Thus the troublesome vital iconoclast drive counteracts some stiffness or the mechanical body and the spirit touched by the frigidity of stupidity or by the deceptive comfort of mediocrity: "Du mécanique plaqué sur du vivant". This mechanical functioning throughout and behind the living one finds in the unpredictable poetry and yet mannerist of Herta Müller: under all that

uniformity and Convention means, duplicity, repetition and dissimulation, uniformity and artifice [18] empty identity and fixation in our worldly passing: "fingers on the wire the electrician / over a field of tobacco hung / the police arrives / with a truck / from the dead man's clothes there flew / three or four / mallard seasonal ducks / I could hear them laughing you tell me/ was there an accident or not" (p.23); "And in addition two quinces / my hair cut green / and I laughed far and wide / the velvet on the bed / and rick I shoved / branch up to their necks." (P. 153).

Or - to give him yet - for so it should, the last word to the author herself, the poetry in order to not depreciate, only so must it appear to the reader: as an appearance contradicted by the essence, like a real shooting of the oblivion, as a secret flowering of the figure of speech in the egg shell of immorality, as loneliness of the pregnant with song blackbird, as a cathartic and salvation laughter etc. Really?

II. The dislocation of the prisoner from his present festering of politics.

Therefore, I count myself among those who have written about Herta Müller's namely about her trans-surrealist/trans-ludic poetry [19]. I have not yet had time to reflect on the prose. But as in 2011, I got a novel for reading courtesy of a writer in Cluj-Napoca, Persida Rugu, that I commented on in "Jonah report. Mirrors in the Paradise Library "[20], I woke up suddenly interested in him as well [21].

The story intrigued me as another "Nobel" - had entered my "Book House" with all of my novels (exactly two). It's about Orhan Pamuk and his productions: "My Name Is Red" [22], "White Fortress" [23] in 2009 (year of apparition in Romania).

I confess I hesitated to book them in my little free time; always busy at the university, always drafting treaties, courses, seminars, curricula, sheets disciplines, always ensuring the headings of the daily newspaper (Gorjeanul) or monthly magazines like (Confessions, Conta, Polemika (Old), notebooks Column, IPB Bradiceni, Miracle at Bradiceni), and I kept postponing.

Meanwhile I reread "Robinson Crusoe" [24] "Ten tiny black men" and "Murder on the Orient Express" [25], "Orbitor" [26] and other masterpieces which again I did not hurry to take off, pressed by the urgency of one's dialogue in "Reinventing masterpiece" [27], to be launched in Serbia and in Basarabia.

Herta Müller's novel "The Hunger Angel" starts convincingly under the sign of the ridicule, opposite category of the sublime, into the grotesque, tragic complementary aesthetic category. I quote: "Leggings or leather laces, breeches, the coat with velvet collar of - none of this suited me ... The world, that's right, is not a costume ball, but nobody ... seems funny when it's forced to leave for the Russians in the dead of winter "[28] ie the Soviet extermination camp, which Alexander Solzhenitsyn described in the " Gulag Archipelago ", a documentary literary representation terrible methods of punishing genocide.

Look, to this novel of Herta Müller, I did not know much about the deportation of the German minority in Romania, delivered by Gheorghe Gheorghiu-Dej and his henchmen "internationalists" to the apparatus of Soviet repression - historical drama kept secret by Nicolae Ceausescu and his obsequious and primitive, demagogues and criminal deputies, for too long ignored.

Even the inter-human relationship of communication is circumscribed to the same visible-pathetic naivete. I quote: "The umbrella stands between me (Leo Auberg - alias Oskar Pastior) and him (an older man in the ceremonial hall of the Saxons - transformed currently into a jail) as a walking cane. I asked him: - Will you take it with you? - Well there it more snow there than back at our place, he said." [29]

The zany comedian seems unstoppable in the acid-corrosive writing of the Romanian-German novelist, holding, again, the 2009 Nobel Prize for Literature.

I quote another shockingly anticipating dialogue, if we were to compare it with the horrors of what will follow infernally (Dante) "- I feel as if we were in that trip skiing in the Carpathian Mountains, at the Balea cottage, when the avalanche swallowed half of a high school class. - This cannot happen to us, she said (that is to say Trudi Pelikan " her cloak with cuffs fur up above the elbows"), we did not even take our skis with us." [30]

I do not repress my inner laughter "laughing-crying" and invoke Descartes: "Undoubtedly, the intellect alone is able to perceive the truth; But he must be helped imagination, senses and memory ... "[31] The Tetrad in the case of the Mullerian hero was not up to ... reality: the cruel one, a history ostracized, Calpe, horrid, destroying human beings without regret/ mercilessly.

Nobody suspected as hunger would soon to give the poor "deported Russians" and nobody thought yet what might hide behind the two words linked by a preposition. Crammed

into a train wagon for cattle, in a hateful promiscuousness, Saxon minority realized "how infamous and silent the land was" who sinisterly laughed "at their physical needs." The man with the albatross buttons would notice, with a black humour, the scene, of a hallucinating density.

The novel uses allegory - parable - (of the weeds, of the cement), metaphor (as in some moments of escape in an uninvaded dimension of the daily monstrosities: "When I forgot about myself and managed to find the heavenly hook (on which Leopold Auberg could hang its bony skeleton on the top of a cloud), he kept me well"), in comparison ("Moon in the sky is like a glass of cold milk to rinse my eyes "[32] and in terms of composition it is linear, sequences flowing continuously succeed and welded together (as to generate a terrifying atmosphere), contriving as historical narrative, especially when language can be likened to a transparent window through which the reader looks to life that is environment novelist: Life in the camp is terrible conditions internees: bestial (see "Wood and cotton").

Reading this prose can only be suffocating and disturbing and the "unpacked" content - bloody. Herta Müller describes, with her focused lyricism and prose of a disarming honesty, the universe deprived of their human ego, their once independent intra-being-ness.

In places, the recovery of moments from the past (childhood hero martyr) doubles the emotional background. In the face of such fragments of existence, such as begging output episode in Russian village, stays horrified. And others are introduced into the epic by neutral preposition "on": "On car trips," "About people harsh," "About Angel hunger", "About coal", "About yellow sand," "About trees" "About poisoning Daylight," "About slags", "About chemicals", "About boredom", "About happiness camp," "About treasures".

These "about"-s seem to be the key to the whole "saga" of self-discovery, training / self-forging of the worker Leopold Auberg for five years. These "about"-s develop an unprecedented imaginary language. The story uses sounds that give rise to images of external reality and of emotional reverberations.

If in poetry these reverberations are organized by the language structure, in Herta Müller's novel they are organized by structure of external reality (camp, Soviet Communism, German Nazism etc.) portrayed / terminated / remembrance fully exposed - and never forget all - of the atrocities committed by individuals as Bea Zakel, Tur Priculici, Şiştvanionov (with 344 deaths per active in 4 years).

"Fancies" it is also a figure stylistic commonly used ("I also imagined that I will meet a second time on tour Priculici in a big city in America"), and the reason the window returns obsessively ("When I look in up street from hotel window on the second floor, and it will rain. and a man down just open her umbrella ").

This flight into the future, any such transfer in the future, this demotion is a technical productive and efficient ("I will have much to do and it will wet because its umbrella stuck. You see his hands are the hands of tour, but he did not know that. If they knew it - so I will say - would not lose so much time with open-umbrella, or should wear gloves, or had never come on this street. If you still would not tour Priculici, but would have his hands, I would shout from the window: Why not cross the street, there under the awning you will not get wet. But it looked up, maybe it would say: - How that you are addressing me directly? and I would say: I have not seen his face, I just hands on familiar terms "). In fact, so only intermittently so he could escape from the camp of people exterminator luck left them without stint.

I could claim also the moral dimension of such a crisis type novel and criticism of the system, in our case, criminal and oppressive. A first idea that Herta Müller's novel emits would be the responsibility literature bears to taking the side of life ("In whites under line writing") even one frustrated right to be loved by his own mother ("the Russians learned to village begging for food. the mother did not want to beg alms").

David Lodge generally believed that a good novelist possesses the ability to fully exploit the possibilities of life. But Herta Müller worth appreciating and appearance of being exploited possibilities of language. It's the language "work of art" (the irony is implied). In fact, its language, H.M. focus is twofold: the word art where oneiric ensure duplication liberating dislocation prisoner of this or gangrene policy ("That's why I told Trudi Pelikan only briefly of the dream gangrene policy always repeating about going back home astride a white pig ") and also on understanding life. Morality Romanesque - in "The Hunger Angel" - relies stylistically and figure repetition of the keyword that "can be behind all the words that fill pages and may contain incidentally enough truth to facilitate the moral discovery that ought to be the target of any stories "[33].

The meaning of repetition is synonymous with the reiteration of certain symbols and motifs determined by emotional pressures that are behind the actual writing. Its peculiar effect

stems from relationships established between the general structural scheme and the rich customization of local textual intricacies (e.g. 'About Angel hunger "appears twice; the expression" Every lap is a work of art "appears just twice in" fragment ")).

The conclusion - although it occurs somewhat impromptu - is that the novel "The Hunger Angel" is a masterpiece. Thanks to the revolting treatment the camp dwellers suffer from (see "Potato Man"), but also because of the vibrant poetry (see "White Rabbit"), writing to suit the stream of consciousness of the main character, a witness of the events - To quote Herta Müller herself - cursed, whose protagonist is must "overcome your fears of death, but you cannot escape the claw, it makes a vault and steal your minds."

Again, this writing that 'knows' the ebbs and childhood times of longing for freedom, expressed in a verbal form of conjunctive present times, conditional optative, you, the reader can decide for yourself as to avenge the convicted deprivation, mocking incredible humiliations, that had happened somewhere in the USSR: a roller in search of human bodies frozen on to crush them. "And super cold ... makes horror to gently weave". Being in the trance of degeneration - seems to be recorded in the slough by Leopold Aueberg - "I conceded to the execution by firing squad."

I now advance yet another working hypothesis. The extent to which "The Hunger Angel" is a trans-modernist masterpiece and a work of postmodern fiction. According to Brian Mc. Hale "social construction of (i) reality" it includes a " central ontology and some peripheral ontologies" and some fictional-diction deployed ontologies - I feel the need to insist - from a collective reality, built and supported on the socialization processes, institutionalization and everyday social interaction.

The central character moves in a kind of puzzle that is the equivalent of significant sub-universes outside of integrated sub-worlds, and they, in a symbolic universe more or less "comprehensive"; just as in the conception of Karl Jaspers [34], evil is - and I work Herta Müller - committed by the will of evil, namely the will to destroy free from the impulse of torture on the other, the will nihilistic to alter and everything has value. Good it is, on the contrary, unconditioned, which is love and so will the reality.

"Love is opposed to hatred. Love tends towards being hatred towards non-being. Love arises in reference to transcendence, self-hatred down to punctuate to being selfish, broken transcendence ". In love and hate, the sacred and the profane, Herta Müller heroes feel the

multiplicity of particular realities or peripheral experiences (among them, the dream, dance group a quarter to 12 before midnight). Compared with the reality of everyday life, other realities appear as finite provinces of meaning, enclaves in the absolute reality marked by circumscribed meanings and modes of experience. This absolute reality envelops them from all sides, and consciousness returns to this supreme reality as an ugly "trip". These evasions of the world from absolute reality ranges from strategy historic mental disengagement to radical evasion, such as religious conversion, companies alternatively utopian and ultimately anti-Utopian (black: quote: "Beyond the wall bearing the watchtowers, snow it was a bier. That is, high in the sky as the tower a bunk bed, a coffin bunk in the room all seated nasal over each other, just as they did in bunk beds in the barracks. Over the top floor could cover lacquered black, watchtowers at the bedside and at the foot of the bier two more honour guard clad in black stood vigil"). It is a postmodernist fiction and Herta Müller's novel is a fiction because of its indisputably trans-mimetic finally, absolute ontological transgression on the border between life and death. Such postmodern fiction - stated Brian McHale - "really take a mirror to reality; only this reality, now more than ever, is a plural one. Instead of forms of modernist perspectives, postmodernist fiction substitutes a kind of ontological perspectivism "[35]. This effect of "swinging" continuum occurs between the text (language and style of the text) and rebuilding the world by its reader, a reader angrily bitten by the conscience fault, for almost the entire world today bringing accusations of Germany and Germans. Here - we live and see - when the same charges were thrown into the face of Russia and Russians.

Returned home from the concentration camp, the protagonist will write on some "books dictation" of life / concentration camp as like an autobiography. It addresses the specifications. "That means you'll remember." Describe the pages in a row, as a triumph own bread and bread cheeks. And then its resistance to barter saviour - with the horizon and dusty roads. Then folds. It was a great fiasco inner freedom that in their being is one, and even himself, irrevocably false witness. In 2001, for this fiasco, Herta Müller has built a masterpiece. Oskar Pastior helped with his memories, the details of everyday life of the bearing. "The Hunger Angel" was finished after 3 years from the death of Oskar Pastior in 2006, ie in March 2009, after 8 years of hard work. That is the right Oskar Pastior should mention: the author died posthumously [36]. In fact, on writing autobiographies or confessions - sometimes they use these forms as ways to incorporate our experience into fiction at the same level with any other data. Autobiography claims a

different ontological status of fiction a "purely" stronger one. Clearly Herta Müller leaves the postmodern paradigm accepting the trans-modern. Then the novelist illustrates the trans-mundane identity (M.S., I.P.B.) between real and fictional entities. These "visitors" from the world's autobiography - if only by Oskar Pastior / alias Leopold Auberg - works as a synecdoche of their place of origin (Timisoara, Sibiu, Medias, Kosice, Brasov, Copsa Mica, etc.), carrying his actual reality in the middle of the fictional world and triggering a whole series of ontological disruptive repercussions. The trans-mundane identity between fictional characters and real-world friends is disruptive enough in itself, but becomes even more disconcerting when your friend confirms (Oskar Pastior) that he was co-opted into fiction. If hiring a friend is more refined form of trans-mundane identity and therefore highlight the ontological, then hiring oneself (Herta Müller) is an even more elevated. The author as a character (or invisible trans-visible) in its own fiction (so as meta-character) signals the paradoxical interweaving of two realms that are or should be mutually inaccessible. Who will want to see how this chronicle book could continue, extended inadmissible, only has to go through the whole "postmodern fiction" by Brian McHale [37]. I stop here! One who will dare to reconnect the wire demonstration attracts particular attention to the chapter "Roman à clef" [38].

Bibliografie

1. See Eisner Bradiceni: Crystallization of the hazard; with an argument by Virgil Bulat and with a preface by the author; Napoca-Star Publishing, Cluj-Napoca, 2008, pp. 53-64;
2. See Liviu Petrescu: Poetics of postmodernism; Paralela 45 Publishing, 1998, p.61;
3. See Nae Ionescu: Metaphysical anxiety; Romanian Cultural Foundation Publishing; Bucharest, 1993, p. 146-149;
4. Liiceanu: The tragic. A phenomenology limit and overcome; Humanitas Publishing, Bucharest, 1993, pp. 10-44;
5. Miguel de Unamuno: About the tragic sense of life to the people and nations; Translation and Notes by Constantin Moise; afterword by Dana Diaconu; European Institute Publishing, Iasi, 1995, pp.5-17;

6. See Yvonne Hasan: Paul Klee and modern painting. Meridiane Publishing, Bucharest, 1999, pp. 245-272;
7. See Ion Popescu-Bradicieni: Genesis and body. Tome I. Brief treaty of ostensiotics and ostensiology, Napoca-Star Publishing, 2010, pp. 18-208;
8. See Constantin Zărnescu: Brancusi's aphorisms and texts; Scrisul Romanesc Publishing; Craiova, 2009; with a foreword by Marin Sorescu, pp. 70-119;
9. See Wassily Kandinsky: Spiritual in Art; Amelia translation and preface by Paul; Meridiane Publishing, Bucharest, 1994, pp. 28-42;
10. Jean Burgos: For a poetic imagination; translation by Gabriela Duda and Micaela Gulea; foreword by Gabriela Duda; Univers Publishing, Bucharest, 1998; pp. 170-209;
11. See William Fleming: Arts and Ideas (vol. II); Translation by Florin Ionescu; Meridiane Publishing, Bucharest, 1983, pp.325-396;
12. Carlos Bousoño, Theory of poetic expression; Translation by Ileana Georgescu; Veronica Porumbacu interpretation of lyrics; foreword by Mircea Martin; Univers Publishing, Bucharest, 1975, pp. 278-326;
13. How does Constantin Ilie do it: Under the Sign of the essay; Limes Publishing, Cluj-Napoca, 2009, pp. 140-184;
14. Marin Besteliu: Fantastic realism in literature; Scrisul Romanesc Publishing, Craiova, 1975, pp. 34-35;
15. See Johan Huizinga Homo Ludens; Test for determining the playful element of culture; Dutch translation by H. R. Radian; foreword by Liiceanu; Humanitas Publishing, 2002, pp. 214-226;
16. Henri Bergson: Theory of laughter; Romanian version by Silviu Lupașcu; foreword by Stephen Afloroaei; European Institute Publishing, Iasi, 1992;
17. Virgil Diaconu: Destiny of modern poetry; Publisher Brumaire, Timisoara, 2008, pp. 10-40;
18. Ion Popescu-Bradicieni: Arch Metanoia, Măiastra Publishing, Targu-Jiu, 2009, pp.
19. Ion Popescu-Bradicieni (coordinator): Genesis and body in Science and Art. Highlights and transdisciplinary dimensions. Ceremonies, Volume III, University "Constantin Brancusi" Tirgu Jiu, Academica Brancusi Publishing, Targu Jiu,

- 2013, see Part II. Utopian literature, cap.21, "Herta Müller's mundane current to the tragic", pp.86-89
20. Bulat Virgil, Victor Nicolae, Ion Popescu-Bradiceni: Report of Jonah; Cogito Publishing, Oradea, 2006; see "Mirrors Paradise library: From lyrical contemporary women. Persida Rugu: Narcissism and Orphism a (new) trans-paradigm ", pp. 264-278.
21. Herta Müller: The Hunger Angel; translation and notes by Alexander Şahighian, Humanitas Fiction Publishing, Bucharest, 2010
22. Orhan Pamuk: My Name Is Red, translation, notes and glossary by Luminita Munteanu, Curtea Veche Publishing, Bucharest, 2006
23. Orhan Pamuk: White Fortress, translation by Luminita Munteanu and notes; Curtea Veche Publishing, Bucharest, 2009
24. Daniel Defoe: Robinson Crusoe; translation and notes by Peter Comarnescu, Adevarul Holding Publishing, Bucharest, 2009
25. Agatha Christie: And Then There Were None; Murder on the Orient Express; Translation and Notes by Mihaela Golban; Adevarul Holding Publishing, Bucharest, 2010
26. Mircea Cărtărescu: Dazzling: The left wing; The Body; The right wing; Humanitas Publishing, Bucharest, 2007
27. Ion Popescu-Bradiceni: Reinventing masterpiece I. Transversals. Romanian literature from its origins until tomorrow. II. Romanian Literature and Comparative Literature into trans-modernity; Academic Publishing Brancusi, Targu Jiu, 2013
28. Herta Müller: op. cit., Page 9
29. Ibid, Ibid, page 14
30. Ibid
31. Descartes: Rules useful guidance and clear mind in the search for truth; translation and notes by Cornelius; Garamond Publishing, Bucharest, 2004, see "Rule XII," p. 49
32. Herta Müller, ibid, p.31

33. This hint has provided him methodically through Joseph Conrad fictional narrator of "Under Western Eyes", as cited in David Lodge. The language of the novel, Univers Publishing, Bucharest, 1998, trans. by John Smith, page 92
34. Karl Jaspers: Philosophical stuff; Dumitru Ghișe foreword by George Purdea, text selection of Bruno Würtz George Purdea, translated by George Purdea, Politics Publishing, Bucharest, 1986, pp.15-24
35. Brian Mc. Hale: Postmodern fiction; translation by Dan H. Smith, Polirom Publishing, Iași, 2009, pp.68-73
36. Herta Müller, ibid chapters "Occasional dictation", "There are now Piano," "About treasures", "concluding remarks"
37. Brian Mc. Hale: op. cit., 406 pages
38. Ibid, Ibid, pp.314-320.

KINGSLEY AMIS - A COMIC WORLD

Manuela Odeta Belei

Assistant, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: He was the most prominent literary figure among political, cultural and social polemicists, appealing to the shifting tastes of elite and popular audiences alike. Widely remembered as a compelling person, a man of alarming appetites and energies, or as one of the funniest, cleverest or rudest men that most people had ever met, Amis enjoyed the status of a "celebrity" quoted in newspaper and periodicals, during a time when the devilish machinations of mass media had not yet given rise to the term's present-day negative or at least pejorative connotations. His work is of vital importance not only for its influence, but for the pleasure it affords, and the breadth and depth of its achievement. As for Amis the man, he was in life as he was on the page: commanding, invigorating, sparkling, and full of esprit.

Key words: crisis points, compromise, humorous tone, national novelist, autobiographical experiences

Detached from political causes and progress in their own lives, the protagonists of Amis's first novels *Lucky Kim*, *That Uncertain Feeling* and *I Like It Here* are partly rebels, partly victims, and partly clowns who seek a life of compromise with, or of escape from boredom, hypocrisy and ignorance. Although each novel carries a serious moral interest, the heroes generate laughter instead of tears because the reader is allowed to believe that through all this chaos there is an ordering of events which will bring security and happiness. "The reader is left with picture of Amis as a conventional moralist whose characters, fly in the face of that morality." (Salwak, 1992: 60) That is the source of much of his irony and his comedy. "It has been said", Malcom Bradbury wrote in 1987, "that few contemporary comic writers can get free of the intonations of Amis..." (Bradbury, 1998: 206) The first sounding of those intonations would come from a hapless but lucky hero.

Amis's second novel *That Uncertain Feeling* has revealed traits familiar to readers of *Lucky Jim*, one of these being the humorous tone which is not as striking as in Amis's earlier novel. When *Lucky Jim* was published, Amis had reached page 40 of his second novel, *That Uncertain Feeling*, a practice that he followed with his novels ever since. This was finished by the end of the year and came out in July 1955. Throughout 1954 Amis was doing fortnightly reviews and articles, mainly for the *Spectator*, travelling regularly to London for interviews and continuing to fulfil his demanding commitments at the university.

Like many other writers, Amis had kept notebooks of ideas for many years. In his notebook for *That Uncertain Feeling*, dated September 1953, we come across a virtual dialogue between the author and his novels, doubled by plans and parts of the book. Amis wrote the first draft in two years, read it, made corrections, reviewed it, and started work on another draft. He worked hard to make his writing exact and allotted special attention to the sound of his prose so that there would be "no successive sentences that rhyme or boring succession of words that end with 'ing' or the like". As he explains, "What makes something readable is a ceaseless attention to very small points that the reader isn't aware of." (*Economist*, 9 March 1991: 89)

When the novel appeared in August 1955, most reviewers agreed that it represented a step forward in Amis's career. John Betjeman said that the novel made him laugh "even more than his first book". (Betjeman, 26 August 1955: 8) While Philip Oakes wrote: "What Mr. Amis did is to break new ground, rather than trade on a gilt-edged reputation". (Oakes, 1955:177-178) Amis later wrote about these pitfalls of "the second novel":

Why is a writer's second novel so often inferior to his first, so that a second novel that turn out to be, if nothing more, no worse than the first one is a cause for congratulation? Answer: because most 'second' novella were written earlier than the 'first', and after the successful appearance of the 'first', are pulled of the drawer, given a freshly-typed title page and bunged off to the publisher. (Salwak, 1992:88)

The plot is relatively simple. As Salwak Dale affirmed, the novel is "the Faustian struggle of the flesh versus the spirit, temptation versus man's better nature." (Amis, 14 July 1967) On the one hand there is John's instinctive desire for loyalty; on the other hand there is a desire for infidelity and disorder. John Lewis, aged twenty-six, works in the library of Aberdarcy, a small

southern Welsh town, making enough to support his wife, Jean, and their two young children in a dingy low-rent second-floor flat. His life takes a radical turn when he meets Elizabeth Gruffydd-Williams, whose husband, Vernon, is very rich, very influential and, fortunately for John, a member of the Town Council and the Libraries Committee. Most of the novel concerns John's entry, with Elizabeth's help, into the quasi-aristocratic world of Aberdarcy, and the degrading effect that this experience has on his character. He spends the greater part of this novel time considering the attraction and consequences of adultery with Elizabeth. In the end John's experience has taught him to prefer the simple but safer pleasures that spring from his father's warning: "Sobriety and decorum, let these be your watchwords." (Amis, 1985: 162)

As in *Lucky Jim*, the first hints about the protagonist are given in an opening comic scene. Some of the contempt that John feels towards his job comes from the description of his resigned and diligent performance and frustrating tasks, including for example, dealing with an expired library card:

"The Bevan ticket," I said. "has expired, and will have to be renewed".

The middle-aged woman put a hand to her mitre-like hat and frowned across the counter at me. After sometime, she said: "Mrs. Bevan said she just wanted one like the one she had out last time".

I was used in this sort of thing, as indeed to every sort of thing that could go on here. "The Bevan ticket", I repeated in the same tone, or lack of one, has expired; and will have to be renewed."

My gaze, slightly filmed by afternoon drowsiness, swam, round the square, high room, fixing idly on the etching, or daguerreotype, or whatever it was, of Lord Beaconsfield's face which hung over the Hobbies and Handicrafts Section, Lord Beaconsfield had some connection with the founding the Library, which took place a long time ago. At the moment his likeness was glowing in a cloudy beam of late spring sunshine, and looked as if it wanted to be sick but knew that this would be wrong. I nodded imperceptibly to it. (Amis, 1985: 19)

Amis himself argued that "Like Jim Dixon, Lewis is involved in the business of learning that it is what you do that matters. Like Jim Dixon, he cares very much, even if he can't quite

make the grade.” David Lodge describes the similarity in somewhat different terms: “Like Jim Dixon, John Lewis is trying to reconcile his inner life with his outer life, but an opposite direction. Whereas Jim struggled to make his outer life realize his inner life of protest and romantic self-fulfilment, John Lewis seeks to discipline his outer life by the moral principles of his inner self.”(Amis, 23 January: 1973)

Larkin liked the new novel in part, because it was so exclusively Amis’s own. Amis, too, was an adulterer who loved his wife and family but in his former role he was far more calculating than Lewis. Amis had met Robert Conquest in 1952 at a party in Chelsea, on the occasion of the launch of a new PEN anthology of poems in which they both featured. However their friendship had much to do with a shared taste for boozing. Just as frequently, after *Lucky Jim*, Amis would visit London on his own, to see publishers, to promote his own writing, or to fulfil tasks related to his regular work for the *Spectator* and the *Observer*. By the time he wrote *That Uncertain Feeling*, he had also sent letters to Conquest with the request to borrow his other residence for adulterous relationships. Lewis plans his liaisons with Elizabeth with far less tactical precision.

In the previous year, 1956, marital relationships between the Amises had reached crisis points. He could never hope to keep his entire affairs secret, and Hilly found out about most of them. This had been happening during the completion of *That Uncertain Feeling* and the penultimate chapter of the novel is an accurate prediction of what happened with the Amises in October 1956. At the end of the novel, Lewis and Jean are reunited and this, too, was a prediction of what happened with the Amises by the end of 1956. There were further problems, but they managed to stay together. Finally we find the Lewises’ back in the mining village where Lewis was born. They are happy, and the inhabitants are apart from the Elizabeth’s “Anglicized upper classes.”(Amis, 1985:10)

The novel is not only about adulterous relationships - Amis’s experiences of the class structure of south-west Wales were also the basis for Lewis’s own account. Lewis’s flat is a version of several dwellings rented by the Amises from November 1949 until Hilly’s legacy when they afforded to buy a new house in The Grove in 1951. They were primitive places with shared bathrooms. For a while, Hilly, like Jean, had no other option but to bathe her youngest children in a kitchen sink. For the first six months of 1950 they shared a house with Amis’s English Department colleague David Sims. He became one of the Amis’s closest friends in

Swansea and provided him with some of the background material for the character of Lewis. In the summer of 1951 Amis and Sims spent a week in New Tredegar making 800 school examination papers for the Joint Welsh Board. Amis needed the money, and liked the place, which also became Lewis's home town to which he retreats with Jean at the end of the novel.

During these years, Amis and his colleagues at the university were paid less than many employees of the National Coal Board. Hilly, like Jean, had to find part-time jobs, the former washing up at a fish and chip café in the Mumbles. Amis had never been well-off, but his background in London, the home counties, Oxford and the army had been middle class and this was his first real encounter with working-class.

Margaret Aaron-Thomas was the social worker who, as Amis had convinced Larkin, might be cited as the real model for Margaret Peel of *Lucky Jim*. She was a friend of Hilly's, who would become Betty in his short story "Moral Fibre", a spin-off from *That Uncertain Feeling*. Her husband, John, owned the Newport Argus and a successful business in Swansea, and they were certainly in Amis's mind when he invented the Griffith-Williamses. On one occasion the Aaron Thomases were invited to the Amises' house in the Grove for drinks and food. Lewis plays a similar game with his own experience of Swansea lifestyle, mocking the habits of the Griffith-Williams and contrasting them with the rough, but admirably transparent manner of the ordinary people of the area.

When *Lucky Jim* transformed Amis from a provincial academic into a national novelist, his credit with the sophisticated people from the region increased significantly. Jo Bartley, his colleague who had exchanged a Chair in India for a lectureship in Swansea, introduced Amis to the Swansea Yacht Club, and while he had no interest in sailing he certainly enjoyed being talked about, and introduced to people in the club as a controversial author. Lewis plays a similar role. He is not a writer, but he is someone who enjoys existing on the margins of a comfortably exclusive social network. In chapter 3 Lewis and Jean are invited to a Gruffyd-Wiliams house party surrounded by local representatives of what he calls "anglicized Aberdarcy bourgeois" (Amis, 1985: 10) a phrase he uses four times in the novel.

At the Yacht Club Amis met Eve and Stuart Thomas. Stuart Thomas and Amis became friends, and remained so during the Swansea years and after Amis's departure. Amis had long abandoned Communism, but he still voted Labour. At election time his house was full of posters, and Hilly used the family car to ferry elderly, infirm electors in hope of securing a gratitude vote

for Labour. In *That Uncertain Feeling*, Dylan Thomas becomes Probert, a figure who threatens Lewis's fragile relationship with Jean.

Like in his first novel, *Lucky Jim*, where many of the characters and situations were drawn from Amis's personal experience, in his second novel he created John Lewis as an "experiment, as someone who was a version of himself but whose background and circumstances were different, differences which enabled him to become the person that Amis could never be." (Bradford, 2001:130) Amis's left-wing affiliation began as a rebellion against his family background, particularly his father. John Lewis is a socialist, but he demonstrates that his commitment is partly hypocritical and partly irrelevant to the things that trouble him, specifically his marriage and his ambitions.

Rubin Rabinovitz sees in *That Uncertain Feeling* strong parallels with the eighteenth-century novelist Samuel Richardson's long-suffering heroine in *Pamela*. John Lewis, he says, "Yields his virtue, but at the end of the novel, tries to salvage his integrity". Like Pamela, John:

must choose between virtue and worldly goods, and both of them have trouble making up their minds because they are sexually attracted to the people who tempt them. In both *Pamela* and *That Uncertain Feeling* the protagonist makes the conventionally moral choice in the end, though their experiences leave them somewhat tarnished. (Rabinovitz, 1967: 44)

When Lewis returns to the valleys, the conflict between his left-wing attitudes and the people he lives with is no longer an issue. Lewis's is a lifelong struggle against that uncertain feeling, a continuing battle between integrity and human weakness.

The typescript of *That Uncertain Feeling* had been sent to Gollancz in early 1955. At that time Amis had no plans for his next novel but at the end of March received a telegram in Swansea from Hilary Rubinstein informing him that *Lucky Jim* had won the Somerset Maugham Award of 500£, and reminding him that "If you don't travel you can't have the money". And so Amis took the entire family to Portugal. Amis would be able to fit the three months into the Swansea summer vacation, but he had no interest in foreign travel and no contacts abroad. The Amises had never been on a proper holiday since their marriage and Hilary was more enthusiastic

about the prospect than Amis. John Aaron–Thomas said he would contact Signor Pintos Bassos, a businessman whom he and his wife had stayed with in Portugal.

They did not stay with Pintos Bassos but with one of his employees, a senior clerk called Billy Barley. In *I Like It Here* he became C.J.P. Oates. Barley's wife and children, his Anglo-Portuguese background, his accent, appeared in the novel with autobiographical verity. The novel was written after Amis's return to Swansea in September 1955, but there is no evidence that he had originally planned his period abroad as the basis for a work of fiction. Before he left Portugal, he had written a review article for the *Spectator* on Laurie Lee's *A Rose for Winter* and Peter Mayne's *The Narrow Smile*, as well as literary travel books, about their respective author's experiences in Spain, Pakistan and Afghanistan. Amis wanted to write a non-fiction travel book that would undermine the assumptions. He abandoned the project because he realized that if it were to be taken seriously it would have to be based on personal experience of realities abroad. In the end, the only piece of non-fiction writing to be salvaged from the summer was a brief contribution to the *Spectator's* 1956 travel supplement. Instead of a travel book he wrote a novel and used these real events to craft another story, entirely fictional, throughout which Amis puts forth opinions on literature and identity, which would have been central to his original project.

Garnet Bowen's trip to Portugal is sponsored by the publisher, Hyman, and in return for a free holiday, Bowen is asked to elucidate a literary detective mystery. Hyman had recently received a manuscript from a person claiming to be the Wulfstan Stretcher who had published five acclaimed modernist novels in the 1930s and the 1940s. Along with his children and his wife Garnet Bowen travels to Portugal, but his family is unexpectedly called back to England to care for his mother-in-law. By this time Garnet has located the mysterious Stretcher and stays in his house as a guest. In his wife's absence Garnet has a relationship with a beautiful Portuguese woman named Emilia. He also solves the question of Stretcher's authenticity and finally, he returns home, because he "likes it here", making a permanent resolution to remain in England. Bowen is an "abroad-hater" (Jacobs, 1995: 214) and like Amis, prefers the relative safety of his home. Like John Lewis, Bowen abandons the adulterous life and returns to a comfortable marriage, firmly believing that he is the same man that he was before.

English and American reviewers were not too impressed with the novel's achievements. They criticised the plot and characterisation. G.S. Fraser called it "less a novel than a series of farcical incidents loosely tied to a travel narrative." (New Statement, 18 January 1958) Twenty

years later Amis himself referred to it as “by common consent my worst novel” and explained that it failed because he had tried to “put real people in paper.” In a 1975 interview for the Paris Review, Amis said that *I like It Here* “was written partly out of bad motives. Seeing that *That Uncertain Feeling* had come out in 1955, and it is now 1957 and there was no novel on the way, I really cobbled it together out of straightforwardly autobiographical experiences in Portugal, with a kind of mystery story rather perfunctorily imposed on that.”(Barber, 1975:48) David Lodge calls the novel:

A most interesting example of a special genre; which perhaps begins with *Tristram Shandy*, and which is particularly common in our area. I mean the kind of novel which is not so much turned outwards upon the world as inward upon literary art and upon the literary artist himself. I am thinking of such novels as Evelyn Waugh’s *The Ordeal of Gilbert Pinfold* and Nabokov’s *Pale Fire*. It is characteristic of such novels that the central figure is himself a writer, often with an autobiographical reference, that there is a lot of parody, many literary jokes, and much discussions of literary questions, and that in this way the author is able to get a surprising distance on his own literary identity.(Lodge, 1966: 261)

When he began *I Like It Here* in late 1955, Gollancz had just agreed to publish *A Case of Sample*, his first volume of poems appeared under an establishment imprint. In early 1956, the Fabian Society had commissioned Amis to write a pamphlet, which the following year would be published as *Socialism and the Intellectuals*, a skeptical assessment of the British labour government and its advocates.

Amis, as Richard Bradford said, toyed with the idea of bringing back Jim Dixon who would be sent to Portugal by his employer, Gore Urquart, and there meet an author called Kingsley Amis. Fielding was in his thoughts. He, too, had used his own name, yet had been both himself and a version of himself in a work which mixed fact with fiction. Amis abandoned this idea because its twentieth-century manifestation would probably be viewed as a concession to modernist self-consciousness. Instead, Amis produced a book that was both a tribute to Fielding’s narrative technique, and a pretext to interweave elements of his own life.(Bradford, 2001:140-141)

I Like It Here became a novel that Amis wanted to forget. He talks of it in his self-critical 1973 essay, but more significantly, that summer in Portugal is not mentioned in his *Memoirs*. The weakness of the novel is not the result of a temporary decline in Amis's abilities as a serious writer. They mark a stage of growth in which he was searching for themes of deeper implication. Beginning with *Take A Girl Like You*, Amis will leave behind light-hearted social comedy in favour of more pronounced realism, formal complexity and a more obvious moral concern. To many critics, his next novel seemed to be a departure from the light fiction that they had come to expect from him.

In the same year of publication of *I Like It Here*, Amis arrived with his family, including his widowed father, in the United States as a visiting fellow in creative writing at Princeton University. He describes the experience as "one of the best years of my life, perhaps the most enjoyable, and crammed with incident". (Amis, 1991:193) His class, for example, gave him "a lot of pleasure and also taught [him] about America and about literature". (Amis 1991:197) In the house he rented in Edgerstone Road, Amis researched and wrote *New Maps of Hell*, began work on *Take a Girl Like You*, wrote four poems, and made notes on his American experiences and observations.

While at Princeton he delivered the Christian Gauss Seminars in Criticism on science fiction, a task he was well qualified for, since from the time he was a boy he had read every American science fiction magazine he could lay his hands on. Knowing that his audience would be a distinguished one, including Mary McCarthy and Dwight McDonald, he decided to research and compose his lectures. By the time he had found enough material for a book, he asked Hilary Rubinstein to publish it, and it appeared in the United States in 1960 and in England in 1961 with the title *New Maps of Hell: A Survey Of Science Fiction*. Amis develops an "analogy between science fiction and jazz" (Mosely, 1993:54) pointing out, that both developed in America in the 1930s:

Both have strong connections with mass culture without being, as I have to show in the case of science fiction mass media in themselves,

Both have thrown up a large number of interesting and competent figures without producing anybody of first-rate importance" and "both jazz and science fiction have in the last dozen years begun to attract the attention of the cultural diagnostician, or trend-

hound, who becomes interested in them not far or as themselves, but for the light they can be made to throw on same other thing. (Amis, 1960: 17-18)

Because of that uncertainty, the moral seriousness in *That Uncertain Feeling* is not readily discernible here. Its true merit, as David Lodge suggests, is its being a “gently comic explanation of why travel will not serve the literary purposes it is supposed to serve, of broadening the mind and opening new areas of experience.”(Lodge, 1966: 267)

Bibliografie

1. “A conversation with Kingsley Amis”, *Economist*, 9 March, 1991
2. Amis, K., *Memoirs*, London; Mackays of Chatham, 1991
3. Amis, K., *New Maps of Hell*, New York: Harcourt Brace, 1960
4. Amis, K., *That Uncertain Feeling*, Penguin, 1985
5. Barber, M., “The Art of Fiction LIX- Kingsley Amis”, *Paris Review*, 1975
6. Betjeman, J., “Kingsley Amis’s Second Novel is Wittier than His First”, *DailyTelegraph*, 19 August 1955
7. Bradbury, M., *No, Not Bloomsbury*, New York: Columbia University Press, 1988
8. Jacobs, E., *Kingsley Amis: A Biography*, London: Hodder and Stoughton
9. *New Statesman*, 18 January 1958
10. Kingsley Amis to Heppner, 14 July 1967, Amis Kingsley, Collection, Pennsylvania State University Libraries, University Park, Pennsylvania
11. “Like Jim Dixon, Lewis”: personal interview, 23 January 1973
12. Lodge, D., *The Language of Fiction*, London: Routledge&Kegan Paul, 1966
13. Moseley, M., *Understanding Kingsley Amis*, USA: University of South Carolina Press, 1993
14. Oakes, P., “Recent Fiction”, *Truth*, 26 August 1955
15. Richard, B., *Lucky Him*, London: Peter Owen, 2001
16. Rubin, R., *Reaction Against Experimentalist in the English Novel: 1950-1960*, New York: Columbia University Press, 1967
17. Salwak, D., *Kingsley Amis: Modern Novelist*, Hemel Hempstead; Harvester Wheatsheaf, 1992

AUGUST WILSON: SLAVERY AS OBSESSION AND AGENT IN SHAPING IDENTITY

Narcisa Onu

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

Abstract: August Wilson is an African-American playwright that wants to write about their history, from his own perspective, as black representative, as he feels that the historical moments depicted by the white hegemony do not do justice to the slave descendants. For Wilson, history does not begin in Africa, but at the moment when the first slave has set foot on American land (Wilson, 2011: 16). Identity plays a key role in his plays, as the descendants of the slaves try to find out who they are and what they are supposed to do in life. They are not just African, nor are they only American. They are both and they take great pride in this, even though society does its best to exclude them from the mainstream of history. The present paper analyses how August Wilson deals with the question of identity in two of his plays: "Gem of the Ocean" and "Joe Turner's Come and Gone".

Key words: African-American, identity, (post) slavery, reinterpretation, history, blues

Introduction

Contemporary writer, August Wilson has chosen to interpret and reinterpret African-American history, from his point of view, as a black playwright. The term "black" can be used here without racist implications, since he himself, in *The Ground on Which I Stand*, states that it is inappropriate to talk about a black man as a "coloured" person, because there are other people in this category, such as Asians, Native Americans, etc. (2011: 14).

In his quest to give a new perspective over certain historical facts, he also deals with the question of African-American identity. Thus, his characters are in an endless search, trying to

find out who they are, in a society that often proves hostile. August Wilson even associates the loss of identity with the loss of one's song (as seen in *Joe Turner's Come and Gone*).

Together with eight other plays, *Gem of the Ocean* and *Joe Turner's Come and Gone* form part of the *Pittsburgh Cycle*, or the *Century Cycle*, a collection of works that stretch over 100 years of black history, presenting the lives of several African-Americans, more or less oppressed by the institution of slavery (or by its aftermath) and by the white society they are excluded from. Each play takes place in a different decade of the twentieth century and all but one are set in the Hill District of Pittsburgh, where the playwright grew up.

Gem of the Ocean

II.1. The Play

The action of this two-act play takes place in 1904, only 41 years after the Emancipation Proclamation, in Aunt Ester's house. There are seven characters in the play, who are either ex-slaves or born of slave parents. The play begins with an agitated Citizen Barlow, who seeks Aunt Ester's counsel, in order to obtain redemption (because of him, somebody committed suicide).

As the action progresses, we find out more about the other characters and their ties to slavery; for example, Solly Two Kings is an ex-Underground Railroad Conductor, Rutherford Selig is a white character, a friend of black people, etc. We also read about the Great Migration, the decaying conditions for the African-Americans in the South, the Middle Passage etc. Throughout the play, the characters seek to discover their new identities, in a changing society that does nothing to help them make a living and that constantly rejects them.

According to Caesar Wilks, President Abraham Lincoln made a mistake to free slaves, as they did not know how to appreciate freedom: "It's Abraham Lincoln's fault. He ain't had no idea what he was doing(...) Some of these niggers was better off in slavery. They don't know how to act otherwise." (2006: 34) From a different point of view, other two characters, Solly Two Kings and Eli, Aunt Ester's gatekeeper, consider freedom important, but they ask themselves whether it is worth dying for, or not. Thus, Eli thinks that "Freedom is what you

make it.” (2006: 28), whereas Solly declares that he does not know what it represents and that he is “still trying to find out. It ain’t never been nothing but trouble.” (idem)

Aunt Ester eventually helps Citizen Barlow redeem himself by taking him to the City of Bones, that City in the middle of the Ocean, where the souls of the Africans who perished during the Middle Passage have gathered. When Solly dies, Citizen takes his hat, coat and stick and, as he discovers the letter from his sister, he exits. Thus, the readers/spectators are let to think that maybe Mr. Barlow takes Solly’s identity as an Underground Railroad conductor.

The title of the play bears significant connotations; it can refer to three different things: to the song *Columbia, the Gem of the Ocean*, published in 1843, to Amiri Baraka’s play, *Columbia, the Gem of the Ocean* and to a slave ship, as Aunt Ester herself explains, which she uses while leading Citizen Barlow to a symbolical journey to the City of Bones: “You see this boat, Mr. Citizen? It’s called the Gem of the Ocean.” (2006: 63). This boat is represented by a paper boat made from her Bill of Sale.

Taking into account all these, we can conclude with a quotation from Elam: “Wilson asks that the trauma of these Bones People be re-membered, in order to address the unfinished business of the past within the circumstances of the now.” (2006: 80)

II.2. Aunt Ester: slave or spiritual advisor?

The one who directly links the play to Africa is Aunt Ester, a woman that is 285 years old, “as old as the African American presence in America”. (Elam, 2007: 76) She recalls how she has been brought oversea, from Africa to America (i.e. from freedom to slavery), and the feelings she has experienced during the voyage: “I been across the water. I seen both sides of it.” (2006: 52); “I cried. I had lost everything....” (idem, 53)

Aunt Ester is the carrier of history; she combines Africa and America, she is the testimony of both past and present. Her character is one of the elements that shows history as a continuum within the *Century Cycle*; she is also the one who suggests that African-American history is a collective history. She represents, in Wilson’s words, “our tradition, our philosophy,

our folk wisdom, our hobbies, our culture, whatever you care to call it.” (apud. Elkins, 2000: 241), “our” referring to African-Americans.

Aunt Ester is the one that advises the other characters, but at the same she talks about her life as a wife and a mother, she mentions the moment when she has taken Aunt Ester’s identity and tells Black Mary that one day she will pass it to her. Even though it may seem a burden, people need Ester Tyler, so somebody has to take this name/identity and continue giving advice to others. (Wilson, 2006: 43) As a spiritual guide, she “sustains threads of collective memory, replicating the principle of royal and papal succession: the head does not die, but rather regenerates with a new face.” (Lewis, 2010: 146)

Wilson considers all the characters of the cycle her children and thus she “speaks to the inherent interconnectedness of black people and black lives but also recalls the legacy of slavery and the condition of the mother.” (Elam, 2007: 76), because it was the mother who passed on to the children their condition, according to slave laws. This way, African-American mothers “became the repositories of blackness” (idem, 77)

Ester Tyler, Aunt Ester, or “Ancestor”, as Harry J. Elam Jr calls her, represents, in the eyes of the critic, “the connection to the African American past which is both personal and collective, material and metaphysical.” (2007: 76) In brief, she is the “aunt” of African-Americans. She is the one to guide them in need, to offer advice or even hope. With her help, the others can reconnect with their past and they can heal their wounds.

Some critics have associated Aunt Ester to African deities, such as Oshun¹, Mammy Wata², even though her faith is a mixture of African and Christian beliefs. When she dies of grief, in King Hedley II, nature itself reacts, as the lights in the city go off and as a black cat is heard meowing.

II.3. Slavery as Obsession and Agent in Shaping Identity

¹ the river goddess of the Yoruba people

² the supreme water goddess

Cristopher Bigsby considers that, for Wilson, “Africa had never been dissected out of the African American, while, slavery, as fact and image, was the ineluctable starting point of the American experience.” (2007: 1) In other words, while being African is something with which you are born, the state of slavery is associated with the moment when the slaves have first set foot on the American continent. In order to progress and shape their future, African-Americans must embrace their past. By denying their past, they deny their future. Therefore, the characters should “repeatedly return to their history in order to move on with their lives and into their future.” (Elam, 2007: 76)

The characters from *Gem of the Ocean* are affected differently by the institution of slavery. The oldest of them, Aunt Ester, is the only one born in Africa and forced into slavery when brought to America; the others, except for Selig, who is white, are born into slavery, from slave parents. Through them, Wilson “rewrites the African American past, addressing and righting the wrongs of historical amnesia and social oppression, ritualistically reconnecting African Americans to the blood memories and cultural rites of the African past.” (ibidem)

The characters are obsessed with the opposition between slavery and freedom and they try to define the former in contrast to the latter, although they do not understand entirely what being free means. Each character sees slavery and freedom through his/her own personal experience and each seeks to define their identity according to these two opposites.

In this respect, Aunt Ester often makes reference to her Bill of Sale, which proves that she is property and that she can be sold. She does not trust this law, because she considers that it is unjust: “That piece of paper say I was property. Say anybody could buy and sell me. That law said I needed a piece of paper to say I was a free woman. But I didn’t need no piece of paper to tell me that.” (Wilson, 2006: 78) In contrast to Aunt Ester, Caesar Wilks, the constable, whose name alludes to the famous Roman dictator, Gaius Julius Caesar (100? BC – 44 BC), considers that “some niggers was better off in slavery” (Wilson, 2006: 34), because they do not know how to live as free men.

“Repeatedly in *Gem of the Ocean*, and elsewhere in the cycle, Wilson reminds us that the battle to remove the shackles of slavery is not simply an external struggle but an internal one.”

(Elam, 2007: 82) And it is also, generally speaking, a struggle against the mentality of society, as this label of slavery is still associated with African-Americans in this play. For example, after Mr. Brown committed suicide, the newspaper wrote about his death, also mentioning his social status: "Garret Brown of Lousiville, Kentucky (...) born of slave parents in June the 29th 1862, in Charleston, South Carolina." (idem, 25) Also, in the first scene of Act II, Selig enters the house, announcing that somebody has set the mill on fire and as a consequence, people start talking about instilling slavery again, although it might be against the law (idem, 49).

It could be said that slavery has remained an obsession, as important for the whites as it has been for blacks. If Aunt Ester and Caesar consider that they are free and Solly and Eli both agree that slavery was horrible, then the white majority also have difficulties in accepting the "coloured" as their equal, since it is difficult for them to see themselves on the same level with ex-slaves, who were property of plantation owners³. Then, it seems that "the task for Solly and the other characters is to find a way to make the word freedom have concrete meaning." (Elam, 2007: 87)

Actually, what does "freedom" mean in 1904, when the play is set? The readers find out at the beginning of the play that the southerners do not allow African-Americans to leave for the North and they are violent them, because, as Citizen Barlow reinforces, they "had to stay there and work" (Wilson, 2006: 22). He also considers that being in debt is worse than slavery (idem, 56), as the whites force you to work for them in order to repay your debts.

Taking into consideration everything that was above, it seems only natural to realise that the characters continue to be strongly influenced by the institution of slavery, even 41 years after the Emancipation Proclamation was written.

II.4. The Relevance of Names for Defining Identity

Names play a key role in August Wilson's plays, including the title, which represents an intertext. It is interesting to note how "his Citizens, Heralds, Kings, Roses all speak to how a name can convey not only a sense of individual identity, but a history, and a culture. In like

³"Emancipation was not a moment of liberation but a moment in which a formerly enslaved population was set loose in a world where human rights were usually contingent and property rights usually absolute." (Nadel, 2010: 16)

manner, Negroes became coloureds then blacks then Afro Americans then African Americans, with and without the hyphen.” (Elam, 2007: 83)

It is important to analyse the names by connecting them to the institution of slavery. For example, Citizen Barlow receives his first name immediately after the Emancipation Proclamation, as his mother really wanted him to be called a citizen, and thus, she forces everyone to respect him, with or without their will. Solly Two Kings, in his turn, chose this name after running away from the South; his slave name was Uncle Alfred. The two kings to which his name refers are David and Solomon, important figures in Judaism and Christian religions, as they were wise kings. Solly, in his turn, is also a leader, because he could not enjoy his freedom without helping other African-Americans as conductor of the Underground Railroad.

Furthermore, the name Black Mary resembles that of a slave, although she is a free woman. She is Caesar Wilks’s sister and maybe by not mentioning her family name, the playwright tries to separate her, as the future Aunt Ester from Caesar, the fierce black constable.

One of the most interesting names is that of Caesar Wilks, due to its strong connotations. It reminds everyone of the ironic mode in which former slave owners named their property, by alluding to ancient Greek or Roman names. It also makes reference to Gaius Iulius Caesar, the fierce Roman leader. Iulius Caesar was famous for instilling a dictatorship, just as the character in the play. Both of them climbed on the social ladder and both were feared by the others. In addition to this, the name also “signals his demise and his failure to understand the will of the people.” (Elam, 2007: 82)

To sum up, Professor Sanford Sternlich is of the opinion that the play is about “the unfinished business of the Civil War: emancipation, equality, endemic racism, the search for identity, African Americans and white law, employment, and the broken family.” (2015: 16). The quest of the characters to find their identity so that society might finally accept them seems to have no resolution. Since they cannot be at peace with their minds, they have to seek help from Aunt Ester, who reconnects them with their past, so that they can embrace the future.

Joe Turner's Come and Gone

III.1. The Play

The two-act play is set in 1911. It takes place in Bertha and Seth Holly's boarding house, where quite a few interesting characters come across each other. The play is set in a decade that can be characterised by many changes, including the increase of the number of African-Americans migrating from South to North, in the hope of a better life and of better job opportunities, a movement called the Great Migration.

In a brief description preceeding the play, the writer describes how Southern free people come North, with high hopes and dreams, trying to find a new life... a new identity:

"From the deep and the near South the sons and daughters of newly freed African slaves wander into the city. Isolated, cut off from memory, having forgotten the names of the gods and only guessing at their faces, they arrive dazed and stunned, their heart kicking in their chest with a song worth singing. (...) they search for ways to reconnect, to reassemble, to give clear and luminous meaning to the song which is both a wail and a whelp of joy." (Wilson, 1988: ?)

Therefore, even before reading the play, we are "warned" by the playwright that *Joe Turner's Come and Gone* deals with such themes as the Great Migration and the separation that it instills among family members, the loss of one's identity as self and as member of a community and last, but not least, the search to reconnect with one's past. The travellers are both sad and joyful, worried and hopeful as they try to overcome racism and segregation.

Herald Loomis, a tenant, is searching for his wife, Martha, from whom he has gotten separated because of Joe Turner (Joe Turney on his real name)⁴. The impact of Turner's incarceration and forced labour is so high that Loomis has lost his song and, through it, his own identity. The play ends well for all characters, as each of them finds what they have been looking for: a song, a Shiny Man, love, a wife, a daughter.

III.2. The Blues Entitled "Joe Turner's Come and Gone"

"They tell me Joe Turner's Come and Gone (...)

⁴ Pete Turney's brother; the 29th Governor of Tennessee. He had the job of forcing black men into labour for 7 years.

Got my man and gone
Come with forty links of chain (...)
(Wilson, 1988: 67)

The title of the play is actually the title of a real blues song, recorded by W.C. Handy, dedicated to women whose husbands were forced to work for seven years on farms, because of the convict lease system (1846-1928), which could enslave people for crime. The song describes “the agony of African Americans experiencing ruthless behaviour of an actual historic figure and the resultant destruction of the family structure, already hard hit earlier on slavery’s auction block.” (Booker, 2003: 108). This convict lease system was a legal way of prolonging the institution of slavery and of breaking family ties, which were already frail at that time. It also stole people’s identity as they were left asking themselves “Why?”.

The main character of the play, Herald Loomis, imprisoned on a farm and forced to work there, was not told the reason of his imprisonment and, while there, he lost his song. When he comes to the boarding house, Bynum (the conjurer/the rootworker) feels that he needs to help him recover himself, which he eventually succeeds. According to Elam, the song that Joe Turner tries to steal from the ex-deacon can be seen “as a metaphor for African American identity, spirit, and soul”. (2004: 323) What is even more interesting is that Joe Turner is an absent figure in the play; the damage he produces by separating families and stealing identities is so painful that even in his absence the characters suffer a lot. In order for Loomis to find his place in the world, he needs to find his song/identity. From this point of view, the characters in the play (especially Herald Loomis) seek to “find again a sense of human worth previously denied in slavery and to establish a new kind of family in the extended black community.” (Booker, 2003: 111)

When Herald is finally reunited with his wife, he slashes his chest as an act of salvation, which requires sacrifice; he sheds his own blood for this, proving that this act can come from within: He will “accept Joe Turner’s robbery of black freedom to prop up white power or Martha Pentecost’s belief in a white Christ. Loomis will take responsibility for himself and not look to a white God for salvation.” (Booker, 2003: 109) In this way, the character rediscovers his lost identity.

III.3. Stories of Some "Footloose Wanderers"⁵

This play is one "in which the African American residents of a Pittsburgh boarding house in 1911 attempt to rediscover, repossess, and redefine themselves historically and socially as free citizens." (Bogumil, 1999: 52) In other words, it is about redesccovering African-American identity in the post-slavery period. The "footloose wanderers" are, in Baraka's point of view, "the displaced ex-slaves who, during the early twentieth century tried to make sense of their social and cultural problems." (apud. Hay, 2007: 89) The only ones that are not wanderers are Bertha and Seth Holly, who run a boardinghouse together. Seth even takes pride in telling everyone that he is born of free Northern parents.

Another wanderer is young Jeremy, a guitar player, who "represents the younger generation of African American men: not easily bullied or corrupted, very mobile, and fickle when it comes to women." (Sternlicht, 2015: 28) He wants a companion besides him, but not a stable relationship that might take away his freedom.

Martha Pentecost (ex Loomis) is Herald's wife and another victim of Joe Turner's convict lease system. She is the one that is left behind after Loomis disappears, wondering whether he is dead or alive. When the church offers her a chance to move North, she leaves her daughter with her mother and settles in Pittsburgh, taking the name of "Pentecost", renewing thus her faith. Martha, Herald and their daughter, Zonia, are the best examples of the displacement feeling following the institution of late slavery and of the Great Migration.

For me, the most interesting character in the play is Bynum, the conjurer. He is directly linked to Africa, as is Aunt Ester, and he is the one that guides every character from *Joe Turner's Come and Gone*. He gives the others roots, advice on what rituals to follow if they want something, as well as help to find their stolen identities. According to Bigsby, his role is to "bring people together, to reunite those who have been broken apart." (2007: 12) In the Igbo culture, Bynum represents, as Pereira writes, "the collective African ancestors, called Ndi Ndushi, who made sure that people obeyed ancestral traditions of good and evil, and cleansed themselves of all abominations." (2007: 95)

⁵ Baraka, Amiri, apud. Hay, Samuel A., 2007: 89

According to his deceased father, whom he has seen in a vision, he will find his hidden identity when he finds his Shiny Man. Consequently, Bynum tries to help everyone: he is the one that guides Loomis through his vision with the Bones People (from the Middle Passage), he helps him interpret what he sees, and he also leads the Juba (an African call-and-response dance), after Seth invites everyone to participate in it. Wilson describes the dance in the stage direction:

“The Juba is reminiscent of the Ring of Shouts of the African slaves. It is a call and response dance. Bynum sits at the table and drums. He calls the dance as others clap hands, shuffle and stomp around the table. It should be as African as possible, with the performers working themselves up into a near frenzy. The words can be improvised, but should include some mention of the Holy Ghost.” (1988: 52)

Somewhere in the middle of the dance, Herald Loomis enters the house and he is upset when hearing about the Holy Ghost, as he sees Him too big, “Why he got to be bigger than me? How much big is there?” (idem) It is after this moment that the ex-deacon “is thrown back and collapses, terror-stricken by his vision” (idem, 53). The next verbal exchange is between him and Byum and it is a summation of the playwright’s rewriting of the Middle Passage. Mary Bogumil believes that what actually bothers Loomis is “the sense of community, of solidarity, of an atavistic legacy of Africa and sadly the bondage still in the consciousness of the post-Civil War generation” generated by the Juba, which is against his will to regain autonomy. (1999: 59)

Lastly, there is the only white character of the play, Rutherford Selig, whom the readers met in *Gem of the Ocean*. August Wilson focuses more on him in the present play, as he is “responsible” of finding Martha Pentecost. Although most characters trust him, Seth believes that it is improper to say he finds people, since he is the one that helps them leave and get settled somewhere. Anyway, he takes pride in his identity as a People Finder (a tradition in his family), since his granfather used to work in the slave trade, bringing slaves to plantations and his father, in his turn, used to find runaway slaves. It is Selig’s turn now to find African-Americans, only that the findings have positive implications: he reunites people and families.

In conclusion, we may say that it is important to note the role that the community, represented by the guests in the boarding house, plays in Herald’s search for his song/identity: it

is after the common Juba dance that Loomis has the vision, it is with the others' help that Martha is reunited with her daughter, when she can also say farewell to her husband and it is among them where Loomis rediscovers who he is. As Bigsby explains, "although each individual has to heal himself or herself, that process involves a recognition of a community in the present and over time. In particular, they had to recognize that they were African people, despite the passage of time." (2007: 12)

Conclusion

August Wilson's plays focus on African-American culture, aiming at offering the world an insight of what it truly means to be African-American. The identity that his characters passionately seek can only be found after embracing a common past, full of toils and injustice. Luckily, the community depicted in the two plays presented above has two community leaders (i.e. Aunt Ester and Bynum) that can guide the characters in their quest towards self-definition, admitting/discovering, in their turn, who they themselves are.

Bibliografie

1. Wilson, August, *Joe Turner's Come and Gone*, New York, Plume, 1988;
2. Wilson, August, *Gem of the Ocean*, New York, Theatre Communications Group, 2006.
3. Bigsby, Christopher, "August Wilson: The ground on which he stood", *The Cambridge Companion to August Wilson*, edited by Christopher Bigsby, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pg. 1-27, pdf;
4. Bogumil, Mary L., *Understanding August Wilson*, University of South Carolina, 1999;
5. Booker, Margaret, *Lillian Hellman and August Wilson. Dramatizing a New American Identity*, New York, Peter Lang, 2003;

6. Elam Jr., Harry J., "August Wilson", *Companion to Twentieth Century American Drama*, edited by David Krasner, Malden, Blackwell Publishing, 2004, pg. 318-333;
7. Elam Jr., Harry J., *The Past as Present in the Drama of August Wilson*, U.S., The University of Michigan Press, 2004;
8. Elam Jr., Harry J., "Gem of the Ocean and the redemptive power of history", *The Cambridge Companion to August Wilson*, edited by Cristopher Bigsby, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pg. 75-88, pdf;
9. Elkins, Marilyn, *August Wilson. A Casebook*, New York: Garland Publishing Inc, 2000;
10. Hay, Samuel L., "Joe Turner's Come and Gone", *The Cambridge Companion to August Wilson*, edited by Cristopher Bigsby, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pg. 89-101, pdf;
11. Lewis, Barbara, "Miss Tyler's Two Bodies. Aunt Ester and the Legacy of Time", *Completing the Twentieth Century Cycle*, edited by Alan Nadel, Iowa: University of Iowa Press, 2010, pg. 145-151, pdf;
12. Pereira, Kim, *August Wilson and the African-American Odyssey*, University of Illinois Press, 1995;
13. Sternlicht, Sanford, *August Wilson's 'Twentieth-Century Cycle Plays'. A Reader's Companion*, Texas, Texas Tech University Press, 2015;
14. Wilson, August, *The Ground on Which I Stand*, New York, Theatre Communications Group, 2011;

RADU G. ȚEPOSU'S CRITICISM: PREFACES AND POSTFACES

Andreea Oana Oprea

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: This essay examines the prefaces written by Radu G. Țeposu between 1979 and 2006, a collection of short texts that illustrate his style and also offers the opportunity to observe his evolution as a critic. Having as a main theoretical background Gérard Genette's theory on paratexts¹, the essay analyses the way in which the critic's style adapts to the demands of the time, the intention of the texts and the influence on the volume that they accompany. A special case in this discussion will be the mutation produced in the discourse by the influences of the communist ideology for the text written before 1989. The fall of communism and the absence of censorship are to be felt also in Radu G. Țeposu's texts.

Keywords: Radu G. Țeposu, preface, reading grid, communist ideology, censorship.

Prefețele semnate de Radu G. Țeposu constituie un element important în definirea și întregirea portretului criticului. Reprezentând și o altă formă de aplicare a stilului criticii, acestea oferă și posibilitatea urmăririi evoluției exegetului. Acestea vor fi prezentate cronologic, în funcție de anul de apariție al volumului pe care îl însoțesc și se va realiza și o împărțire a acestora în prefețe auctoriale și alografe.

Pentru a surprinde trăsăturile prefețelor alografe și auctoriale ale lui Radu G. Țeposu, mă voi folosi de teoria lui Gerard Genette privind funcțiile prefeței auctoriale, pe care acesta o expune în lucrarea *Paratextul- limitele interpretării*². Teoreticianul identifică două mari obiective ale unei prefețe: „Cele două acțiuni urmăresc ca o carte să fie citită și ca acea carte să fie citită adecvat”³ Primul obiectiv care urmărește să convingă cititorul să citească cartea este specific temei lui *de ce* (de ce să citesc cartea), iar cel de al doilea, care vizează ca cititorul să citească cartea în mod potrivit, aparține temei lui *cum* (cum să citesc cartea). De asemenea, voi

¹Gerard Genette, *Paratext- Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

²Gerard Genette, *Paratext- Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

³ [T]he two actions are to get the book read and to get the book to be read properly, *Ibidem*, p.197.

întrebuința și terminologia de *lectură participativă* și *lectură contemplativă* dezvoltate în recenta teză de doctorat a Ancăi Claudia Papană *Strategii discursive în prefețele perioadei comuniste*⁴. Paratextul literaturii române din perioada comunistă care a însoțit colecția *Biblioteca pentru toți* este subiectul studiului Ancăi Claudia Papană. Autoarea identifică două tipuri de prefețe și operează o delimitare a grilei de lectură, specifică fiecărui tip de paratext: „Limitându-mă la investigarea prefețelor, am arătat că în funcție de autoritatea sub care sunt plasate, acestea vor institui două grile de lectură diferite, pe care le-am numit prefețe ale *lecturii participative*, pentru paratextul auctorial, respectiv *contemplative* pentru cel plasat sub autoritatea tradiției”⁵.

Fiind mai mult interesată de specificul criticii lui Radu G. Țeposu din textele prefațiale, fie ele auctoriale sau alografe, de maniera în care stilul se adaptează cerințelor vremii și de scopul textelor, decât de identificarea mutațiilor pe care ideologia comunistă le-a produs asupra lecturii în general, tipul de lector vizat și identificarea strategiilor specifice vizunii ideologice vor fi atinse doar tangențial în analizele pe care le voi realiza. Totuși, diferențele apărute în discursul predecembrist, când prefațatorul trebuia să preîntâmpine obiecțiile din partea funcționarilor Cenzurii, și cel postdecembrist al lui Radu G. Țeposu nu vor fi ignorate.

Prefețe alografe

Antumele 4. Antumele 5 de Aurelian Titu Dumitrescu

Apărute în anul 1986, la editura Litera, *Antumele 4. Antumele 5* ale lui Aurelian Titu Dumitrescu sunt însoțite de o prefață semnată de Radu G. Țeposu. Textul alcătuit din doar două pagini și jumătate se va construi, preponderent, în jurul temei lui *cum*, dar va include și tema lui *de ce*, fiind o ilustrare clară a unei prefețe în care lectura contemplativă se va împleti cu cea participativă. Scopul principal al prefațatorului nu mai este încadrarea creației literare în sfera ideologicului prin identificarea forțată a unor elemente care ar face opera dezirabilă conducerii, ci oferirea unor linii de ghidare cititorului virtual și apropierea acestuia de universul operei. Ba mai mult, nu există urme ale perioadei comuniste în acest text, viziunea ideologică lipsind cu totul.

⁴Anca Claudia Papană, *Strategii discursive în prefețele perioadei comuniste - Teză de doctorat*, Universitatea Transilvania, Brașov, 2015.

⁵Anca Claudia Papană, *op.cit.*, p.211.

Din punct de vedere structural, prefața se împarte în două planuri. Primul plan, cel social vizează biografia poetului, cel de al doilea plan urmărește creația, rolul și caracteristicile acesteia. Radu G. Țeposu își începe textul prefațial relatând un moment esențial din biografia tânărului poet, publicarea volumul de convorbiri cu Nichita Stănescu. Criticul descrie avalanșa de opinii negative care au venit din partea publicului la adresa lui Titu Dumitrescu, majoritatea îndreptându-se spre asocierea demersului tânărului cu nevoia de ridicare pe spatele lui Nichita Stănescu. Nici Nichita Stănescu nu a fost absolvit de reproșuri, fiind acuzat de compromis pentru a își ajuta mai tânărul discipol. Caracterizarea personalității poetului ocupă un spațiu considerabil în prefață, Țeposu insitând asupra calităților excepționale ale acestuia. Nu numai că nu răspunde acuzelor, dar chiar își continuă drumul în presă și literatură și publică volumul de debut *Iubire de pietrar*, volum care nu se bucură de o primire favorabilă: „deși e limpede că maturitatea artistică îi lipsește poetului, iar nu talentul.”⁶ Acuzele anterioare privind dorința de parvenire îi umbresc întreaga activitate, iar prefațatorul îi admiră tăria de caracter: „Admonestat, arătat cu degetul, tras de urechi de cei mai intransigenți, Aurelian Titu Dumitrescu nu s-a speriat însă de reproșurile galeriei, avînd, pare-se, psihologie de gladiator, și și-a continuat lucrul început, punând multă voință și tenacitate.”⁷

Textul criticului brașovean pare menit să provoace o reacție emoțională prin care să atragă empatia cititorului față de poetul neînțeleș și acuzat pe nedrept încă de la debut și care, în ciuda tuturor împotrivirilor, se dovedește a fi o personalitate puternică și un scriitor demn de luat în considerare. Portretul tânărului neînțeleș este întărit printr-o observație cu caracter moralizator din partea prefațatorului: „Astfel se face că azi, după nefericita dispariție a marelui poet, singurul document mai de proporții care-l înfățișează pe Nichita Stănescu în intimitatea spiritului său facinant e volumul de convorbiri întreprinse de Aurelian Titu Dumitrescu, intitulat *Antimetafizica*, apărut nu de multă vreme.”⁸

Tematic, volumul din 1986, *Antumele 4. Antumele 5* urmărește aceleași coordonate: halucinație și realitate fictivă, însă amplificate față de volumul precedent, *Antumele*. Radu G. Țeposu începe analiza literară printr-o asociere cu poetul austriac Georg Trakle, în ceea ce privește preferința pentru semiîntuneric, dând astfel, cititorului avizat în câmpul poeziei un reper

⁶ Radu G. Țeposu, “Prefață”, în Aurelian Titu Dumitrescu, *Antumele 4. Antumele5*, Editura Litera, București, 1986, p. 5.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

pentru a încadra volumul poetului român și imprimându-i și o dimensiune universală. Discursul este și el pus în legătură cu „modelul incongruenței profesate de Apollinaire în Onirocritique”⁹ iar atmosfera apocaliptică a poemelor lui Titu Dumitrescu îl apropie de un alt mare scriitor străin: „E mult amestec de trufie și penitență, de sfințenie și mascaradă, de exaltare și demonism în poezia lui Aurelian Titu Dumitrescu, ceea ce vădește un poet de extracție dostoevskiană, dacă pot spune așa, care încearcă să insufle lumii un ideal al redempțiunii.”¹⁰

Plasat în deschiderea volumului, textul are în primul rând, rolul de a conferi o formă de legitimare prin transferul de prestigiu literar de la imaginea semnatarului, critic deja bine cunoscut în epocă. În al doilea rând, acest text propune o primă grilă de lectură printr-o analiză literară cu o mare fidelitate față de texte. Deși de o dimensiune redusă, de nici aproape trei pagini, aceasta prefață nu este orientată exclusiv spre familiarizarea cititorului cu volumul pe care îl însoțește, criticul urmărind să apropie lectorul de întreg universul creației lui Titu Dumitrescu, oferindu-i o înțelegere nuanțată a tematicii și stilului poeziei acestuia.

Geapanale de Sm. M. Vizirescu

Întreaga operă a lui Sm. M. Vizirescu apare în volum în 1987, la editura Dacia, din Cluj-Napoca. Cel care s-a ocupat de realizarea volumului *Geapanale* este Radu G. Țeposu, adăugându-i o prefață și o notă asupra ediției. Implicarea considerabilă în realizarea ediției se va face simțită la nivelul construcției prefetei în care criticul dă dovadă deseori de o exaltare a limbajului. De asemenea, prefața este una temeinic realizată, neînțelegându-se că celelalte prefete ar fi fost superficiale, întinzându-se pe 21 de pagini de carte, de format mic. Textul ilustrează o variantă a prefetei în care lectura participativă care valorifică tema lui *de ce* coexistă cu lectura contemplativă, făcându-se o trecere subtilă de la biografie, în care este prezentă și viziunea ideologică, la operă și particularitățile acesteia. Interesant de observat este faptul că această prefață este unul dintre textele în care elementele de ideologie au ponderea cea mai mare prin comparație cu celelalte prefete semnate de Radu G. Țeposu.

Ceea ce oferă această prefață este atât o analiză critică coerentă, cât și un portret al scriitor, fiu al poporului, care s-a ridicat de jos și, prin propriile forțe și istețime, ajunge în atenția marilor scriitori, chiar dacă sfârșitul survine într-un con de umbră. Așadar, Radu G. Țeposu

⁹*Ibidem*, p. 6.

¹⁰*Ibidem*.

începe textul printr-o scurtă contextualizare prin care lămurește atmosfera în care Sm. M. Vizirescu începe să scrie: „În 1922, când modernismul pătrundea în literatura română pe ușa din față iar avangardismul își continuă activitatea prin două noi reviste, *Contimporanul* lui Ion Vinea și *Clopotul* lui Henri Gad”. Continuă cu o narațiune stilizată a biografiei scriitorului, în care evidențiază legătura acestuia cu poporul, cu ideea de neam și națiune. Scenariul folosit de Țeposu, pentru aceasta primă parte a prefetei, urmează îndeaproape tiparul prefetelor din perioada comunistă: personaj exemplar, fiu născut la țară, bun cunoscător al tradițiilor culturale țărănești, iubitor de neam și „iubitor de învățătură”¹¹, prezentat cititorului cu scopul ca acesta să empatizeze și să interiorizeze dragostea față de popor și patrie. Legătura scriitorului cu spațiul rural, precum și valorificarea peisajelor rurale în opera sa devin argumentul puternic utilizat de critic pentru realizarea unei interpretări cu substrat ideologic. Chiar dacă literarizarea biografiei scriitorului și construirea imaginii de exponent al poporului, prezente în prima parte a prefetei lui Radu G. Țeposu sunt elemente recurente în toate prefetele perioadei comuniste, ele trebuie înțelese și ca o modalitate de evidențiere a particularităților scriitorului.

Relatarea momentelor biografice esențiale este întreruptă de urmărirea cronologică a creației. Criticul face o scurtă trecere în revistă a operelor semnate de Sm.M. Vizirescu: piese de teatru, proză, poezie, apreciind calitatea prozelor și mai puțin pe cea a pieselor de teatru și poezie. De asemenea, se poate observa o strategie prin care prefațatorul urmărește un transfer de prestigiu literar asupra lui Sm M. Vizirescu. În cazul introducerii numelui lui Arghezi, insistența asupra girului pe care această asociere simbolică îl oferă creației lui Sm. M. Vizirescu este mai mult decît un simplu transfer de prestigiu literar. Este vorba și de un transfer ideologico-literar, având în vedere statutul de poet reabilitat al lui Arghezi. Autoritatea de poet convertit este dobândită de Tudor Arghezi după 1954: „[...]interzis 7 ani de comuniști, e retipărit după 1954, devenind repede poetul oficial decorat cu *Ordinul Muncii*, laureat al *Premiului de stat* (1957), util propagandei și legitimând, prin personalitatea lui, un regim represiv; din oportunism ține un discurs slugarnic lui Kremlin și publică volume ilustrând teze marxiste sau oficiale (1907-*Peizaje, Cântare omului, Din Drum*), etc, etc.”¹², iar aprecierile la adresa lui Sm M. Vizirescu au loc înaintea acestui moment, însă prefața lui Radu G. Țeposu este scrisă în 1987 când imaginea poetului, mort în '67, este împământenită în conștiința regimului. Afilierea cu Tudor Arghezi în cazul recomandării

¹¹Radu G. Țeposu, „Prefață” în Sm.M. Vizirescu, *Geapanale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987, p.6.

¹²Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Cartea Românească, București, 2008, p. 62.

pentru „Societatea Scriitorilor Români” și amintirea asemănării cu lirica acestuia nu sunt cazuri izolate, numele lui Arghezi regăsindu-se și de alte câteva ori în prefața lui Radu G. Țeposu. Principala trăsătură a analizelor lui Radu G. Țeposu este apropierea de text, ceea ce dovedește încă o dată, interesul extraordinar acordat operei lui Vizirescu și alcătuirii acestui volum. Sfârșitul prefeței nu revine la discursul ideologic de început, Radu G. Țeposu realizând un text exponențial pentru tipul de prefață care îmbină perfect lectura participativă cu cea contemplativă. Frazele finale pun accentul nu pe legătura cu spațiul rural, și implicit cu poporul, ci pe sublinierea acelor trăsături care legitimează scriitorul în demersul său creativ.

Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Max Blecher

De pe prima pagină a volumului *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată* apărut la editura Aius, editura Vinea, în 1999, în colecția „Cărți fundamentale ale culturii române” cititorului i se dezvăluie persoanele care au lucrat împreună pentru ca aceasta ediție să apară: „Ediție îngrijită, tabel cronologic și referințe critice de Constantin M. Popa și Nicolae Țone. Prefață de Radu G. Țeposu.” Prefața semnată de Radu G. Țeposu poartă titulatura de *Studiu introductiv* în cuprinsul volumului, iar autorul acesteia alege să o numească *În căutarea identității pierdute*, fiind de fapt, și primul text prefațial cu titlu, dintre cele discutate până acum. Prefața se ocupă doar de cele trei romane ale lui Max Blecher, ale căror titluri denumesc volumul, deși ediția cuprinde și un alt roman *Corp transparent*, proza scurtă, publicistica și corespondența scriitorului. Această aplecare a criticului asupra operei lui Max Blecher își are origini mult mai vechi decât demersul realizat pentru acest volum. În 1987, Radu G. Țeposu își termină lucrarea de licență sub îndrumarea profesorului Ion Vlad, având ca temă tocmai opera lui Blecher, efort studentesc care cu mici cosmetizări se concretizează în volumul *Suferințele tânărului Blecher*, publicat la editura Minerva în 1996. Așadar, prin revizuirile aplicate asupra manuscrisului pentru volumul de autor, din 1996, există o distanță temporală mică, de doar trei ani, între această revizuire asupra materialului din studenție și elaborarea studiului introductiv din 1999. Ceea ce demonstrează că analiza operei lui Blecher era recentă în memoria criticului, ușurând astfel munca depusă pentru realizarea prefeței.

Demn de remarcat însă este faptul că prefața *În căutarea identității pierdute*, care însoțește volumul din 1999, nu este nimic altceva decât o reluare a volumului publicat în 1999 de Radu G. Țeposu. Criticul elimină din prefață partea dedicată discuției asupra poeziei lui Max

Blecher, de numai nouă pagini, din motive lesne de înțeles - volumul nu include și poezia scriitorului. De asemenea, sunt scoase și textul de început „Cîteva cuvinte pentru uzul cititorului” și cel care încheie volumul „Boală, vertij, fandacsie”. Restul volumului apare integral în prefață. Diferența de număr de pagini dintre volumul de autor și prefață, aceeași informație fiind inclusă în 33, respectiv 64 de pagini, poate fi explicată prin formatul cărților și a dimensiunii caracterelor folosite.

Cu o lungime generoasă, de treizeci și trei de pagini, într-o carte de format mare, această prefață nu este orientată doar spre familiarizarea cititorului cu narațiunile pe care le însoțește. Arătând o mare afinitate pentru creația lui Blecher, criticul urmărește să ofere și o nouă grilă de lectură, alta decât cele deja devenite cunoscute prin opiniile altor critici și să apropie cititorul de universul operei scriitorului, să-i pună la dispoziție o înțelegere cât mai detaliată a stilului și tematicii prezente în romane. Revenind asupra titlului prefeței, acesta este sugestiv. „În căutarea identității pierdute” conține în sine o trimitere la ideea de călătorie simbolică, prezentă și în titlul primului capitol al volumului din 1996, reluat și pus în imediata vecinătate ca subtitlu al textului prefațial, și este întărită în text prin frecvente analogii între experiența bolii trăite de scriitor și ideea de călătorie în subconștient.

Prefața debutează cu realizarea unei istorii a bolilor scriitorilor, specifice fiecărei perioade literare, pentru ca mai apoi să se ocupe de descrierea bolii lui Max Blecher, urmată de prezentarea pe scurt a biografiei scriitorului, prefațatorul fiind interesat de atragerea simpatiei cititorului pentru Max Blecher. Cea de a doua parte a prefeței se ocupă de încadrarea operei în tipologia romanului autobiografic și, în final, de personajul principal și de comparația cu alte opere din literatura universală.

Apărută după căderea comunismului, această prefață nu mai are de ce să poarte urmele viziunii ideologice, atât de necesare pentru a trece de cenzor, înainte de '89. Prin urmare, Radu G. Țeposu oferă un discurs didacticist prin care urmărește prezentarea subiectului romanelor, poziționare scriitorului în istorie, comparații cu ceilalți scriitori autohtoni și nu numai, calificarea operei în categoria romanului autobiografic. Refuzând să reia tiparele interpretative devenite norme, Radu G. Țeposu construiește un discurs prin care încearcă plasarea creației lui Max Blecher pe noi coordonate, obținând o prefață specifică temei lui *cum*.

Prefețe auctoriale

Suferințele tînărului Blecher de Radu G. Țeposu

Publicat în 1996, la editura Minerva, volumul lui Radu G. Țeposu este însoțit de o dedicație a autorului către soția sa, cu un ton ludic și clar afectuos „Pentru Otilia, cu părul ca vanilia”, de o scurtă biografie a criticului, două liste a volumelor la care a colaborat și pe care le are în pregătire și un text semnat de autor. Textul intitulat „Cîteva cuvinte pentru uzul cititorului” este o scurtă narațiune a parcursului manuscrisului până la publicare și nu vizează propunerea unei grile de lectură, având în vedere tipul de text prefațat, critica literară care prin esență propune o variantă de interpretare a literaturii.

Deși apărut la o distanță de 10 ani față de primul său volum, criticul atrage atenția asupra faptului că *Suferințele tînărului Blecher* ar fi trebuit să fie volumul de debut deoarece: „A fost scrisă la sfîrșitul studenției, sub îndrumarea profesorului Ion Vlad, căruia-i aduc, tardiv, omagiile mele. Am încercat s-o public la vremea respectivă, în 1978”¹³ Efortul i-a fost zădărnicit de editorii acelei vremi. Aceasta poveste a manuscrisului ascunde printre rînduri o strategie de promovare a cărții foarte bine pusă la punct. În primul rînd, este atrasă simpatia publicului către imaginea unui tînăr scriitor talentat și susținut chiar de marele Ion Vlad, al cărui posibil succes a fost stopat de autorități. În al doilea rînd, este vizată și o sporire a valorii prin inducerea ideii de rezistență în fața regimului, autorul alegând să țină manuscrisul „pitit printre hârtoage, aproape uitat”¹⁴ decât să facă pact cu regimul și să modifice volumul după bunul plac al funcționarilor cenzurii. Nici ajutorul lui Nicolae Manolescu nu duce la publicarea volumului. Menționarea unor personalități ale literaturii române în paratexte este deja o strategie obișnuită la Radu G. Țeposu, însă de aceasta dată nu mai este urmărit transferul de valoare sau influență ideologică, criticul fiind deja un nume în critica literară românească la momentul publicării volumului dedicat lui Max Blecher, iar comunismul fusese de mult apus. Prefața devine o ocazie de a mulțumi oficial oamenilor care l-au susținut și i-au acordat încredere încă de la început. Deși publicarea cărții este întârziată de contextul ideologic, aceasta apare după 18 ani cu mici modificări, justificate prin maturitatea criticului: „I-am croit o haină stilistică nouă, am eliminat extravaganțele juneței și am adus bibliografia critică la zi, respectînd însă intuițiile inițiale, pe care le-am găsit valabile în continuare. Restul e transcriere, operă de scrib.”¹⁵ Astfel, cititorul află că textul pe care îl are în față este un text neatins de exigențele ideologice ale cenzurii, un text autentic și încă actual. În

¹³Radu G. Țeposu, „Cîteva cuvinte pentru uzul cititorului”, în Radu G. Țeposu, *Suferințele tînărului Blecher*, Editura Minerva, 1996, p.7.

¹⁴*Ibidem*.

¹⁵*Ibidem*, p. 8.

mod paradoxal, apărut după secolul al XIX-lea, textul se încadrează lecturii participative, arătându-i cititorului de ce să citească această carte.

Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă - Radu G. Țeposu

Ediția a III-a a lucrării *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, apărută la Cartea Românească, în 2006 este însoțită de o prefață detaliată a lui Al. Cistelean, dar și de o „Prefață târzie” semnată de autor. Între cele două texte apare interpusă, ca și în volumul precedent, o dedicație, adresată, de această dată, fiicei decedate „Fiicei mele Roxana, în amintire”¹⁶. Textul semnat de Radu G. Țeposu urmează structura volumului publicat în 1996, fiind tot o scurtă narațiune a traseului manuscrisului de la momentul finalizării, 1985, până la momentul apariției, 1993. De asemenea, și această lucrare s-a confruntat cu factorii decizionali ai perioadei predecembriste, trece prin modificări care, însă nu urmăresc alinierea textului cu cerințele cenzurii și este lăsat deoparte până după Revoluție când, mărturisește criticul: „O singură intervenție am operat în textul acestui manuscris: am introdus câteva comentarii despre cărțile unor autori plecați din țară, despre care, în momentul redactării, nu putea fi vorba. Am fost obligat la acest pact de minimă onestitate.”¹⁷. La fel ca în cealaltă prefață auctorială, criticul dovedește încrederea în propriul demers prin efectuarea acestor modificări minore și prin sublinierea faptului că nu a mai considerat necesară consemnarea cărților apărute între timp fiindcă aceasta nu i-au putut schimba judecata inițială, în plus „Un critic fricos e un iobag al textului.”¹⁸ Ceea ce face și această prefață este să atragă simpatia cititorului și să aducă un plus de prestigiu autorului volumului care a rezistat presiunilor perioadei comuniste. În ceea ce privește sublinierea valorii și actualității lucrării în interiorul textului prefațial auctorial, acest demers are o notă ușor redundantă, având în vedere faptul că volumul se află la a III-a ediție.

Cele două prefețe auctoriale, „Câteva cuvinte pentru uzul cititorului” și „Prefață târzie”, asemănătoare din punctul de vedere al construcției și al scopului lor, nu oferă o grilă de lectură, dar nici nu încearcă să protejeze lucrările de eventualele interpretări exigente ale cititorilor, majoritar specializați, ținând cont de faptul că este vorba despre critică literară.

¹⁶Radu G. Țeposu, „Prefață târzie”, în Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Cartea Românească, București, 2006.

¹⁷*Ibidem*, p.5.

¹⁸*Ibidem*.

Bibliografie

1. Blecher, Max, *Întâmplari în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*, Craiova, Aius, București, Vinea, 1999.
2. Dumitrescu, Titu Aurelian, *Antumele 4, Antumele 5*, București, Litera, 1986.
3. Genette, Gerard, *Paratext- Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
4. Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, București, Cartea Românească, 2008
5. Papană, Anca, Claudia, *Strategii discursive în prefețele perioadei comuniste- teză de doctorat*, Brașov, Universitatea Transilvania din Brașov, 2015.
6. ****Poetica romanului românesc*, Antologie, note și repere bibliografice de Mircea Regneală, București, editura Eminescu, 1987..
7. Țeposu, Radu G., *Suferințele tânărului Blecher*, București, Minerva, 1996.
8. Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. a 3-a, București, Cartea Românească, 2006.
9. Vizirescu, Sm. M., *Geapanale*, Cluj-Napoca, Dacia, 1987.

THE SEARCH OF THE SELF IN THE LITERARY PARTNERSHIP

Cosmina Andreea Roșu

PhD Student, University of Pitești

Abstract: At the beginning of the 20th century Dimitrie Anghel's lyrical creation has the merit of contributing to the development of Romanian lyricism by communicating the message through all the senses and his prose proves its modernity by resizing his contribution to the extension of Romanian literature in the European context.

Dimitrie Anghel and Ștefan Octavian Iosif develop a long and constructive friendship that materializes in a piece of literary art containing a long series of texts: from flower poems to some dramatic poems and also prose. Both artists start with translating from french and german symbolists authors.

They both build poetic images with a sensory delight and a powerful imaginative faculty revealing the figments of their world. They distinguish through a special approach of floral universe by using a remarkable poetic language.

Key-words: literary partnership, flower, symbol, fantasy, translation.

Strânsa prietenie dintre Dimitrie Anghel și Șt. O. Iosif s-a concretizat în câteva creații literare reprezentative pentru cei doi. Colaborarea acestora constituie încă o apropiere nedeslușită pe deplin pentru critica literară, spre deosebire de separarea lor din motive de natură intimă.

S-au cunoscut în 1900, iar în 1907 s-au contopit într-un sinonim literar – A. Mirea – cu care au semnat mai multe opere, de la poeme dramatice, la bucăți de proză. Nu se știe însă în ce proporție se înregistrează aportul fiecăruia, dar se pot întrezări caracteristicile stilului propriu celor doi poeți-prozatori. Conform lui Ș. Cioculescu „prin temperament și fizionomie literară,

poetii se deosebesc până la contrast”¹, lui Șt. O. Iosif i se atribuie un suflet duios de factură tradiționalistă, „pe linia lui Coșbuc”, având „inspirație hetonică”. D. Anghel este receptat ca având îndrăzneala de a se inspira din lumea florilor.

Colaborarea celor doi începe la Dumbrăveni, în 1902, după ce D. Anghel se întoarce în țară. Traduc împreună poeziile lui Verlaine pe care le publică într-o culegere de 20 de poezii, în vara anului 1903 – ceea ce dovedește gustul lor similar. În prefața acestei culegeri se poate recunoște un element comun stilurilor celor doi poeți: duioșia pioasă. Traduc apoi din Rimbaud de la care D. Anghel se inspiră în alcătuirea metaforelor; din Ibsen – „Poesii” de Henric Ibsen, traduceri de Șt. O. Iosif și D. Anghel, București, Minerva, 1906. De această dată contribuția lui Anghel pare a fi mai mică deoarece el stăpânește mai bine limba franceză, iar Iosif limba germană și își pune amprenta în tonul textelor. Versurile considerate a fi traduse exclusiv de Anghel se remarcă prin fluenta versului și frecvența neologismelor.

După o atentă examinare a traducerilor din Verlaine și Ibsen se pare că cei doi nu au mai colaborat la fel de intens și în aceeași măsură la traducerea textelor poetului german așa cum făcuseră în cazul celui francez.

Traduce și din Charles Guérin, H. Bataille, V. Hugo și Henri Regnier (în volum în 1935) împreună cu Ion Minulescu în 1907. Apoi revine la colaborarea cu Șt. O. Iosif și în 1910 traduce piesa „Gringoire” (comedie într-un act) de Th. De Banville, iar în 1911 înregistrează singur o traducere din Oscar Wilde, „Pescarul și sufletul său”. Dimitrie Anghel a tradus singur începând cu 1900 din Moschus (greacă), în 1901 „Populare spaniole”.

Colaborarea cu Șt. O. Iosif nu se rezumă doar la traduceri, ci scriu împreună câteva poezii originale care au fost tipărite postum de către C. D. Anghel (în ediția de „Opere complete, Poezii”, Cartea Românească), dar și teatru poetic: „Legenda funigilor” poem dramatic în trei acte (1907), „Cometa” comedie în trei acte în versuri (1908) și proză: „Cireșul lui Lucullus” proză și „Portrete” (1910), „Carmen saeculare” poem istoric în două părți (1909), „Caleidoscopul lui A. Mirea” I (1908), II (1910), unele sub pseudonimul A. Mirea.

De asemenea, în colaborare cu Victor Eftimiu publică în 1913 „Războiul” prolog în versuri.

¹ Ș. Cioculescu, *Op. cit.*, ed. cit., p. 77

Atunci când colaborează cu Șt. O. Iosif la scrierea unor texte originale, aportul lui Dimitrie Anghel pare să se întrevadă în versurile mai expresive, mai îndrăznețe. Acesta utilizează termeni din domenii neexplorate până atunci de lirică; se remarcă prin ineditul comparațiilor („ca o hârtie albă”, „ca niște sdrențe roze”, „cozile sburlite ca niște mături”). Iosif pare să fi contribuit cu epitetul neexpresiv („În goana ei *nebună*”) sau versuri de factură tradiționalistă, timbrul egal și placid. Tot sub pecetea lui D. Anghel se află și utilizarea unor teme și motive specifice simbolismului francez precum misterul existenței umane, îndemnul de a explora necunoscutul (care se dovedesc, în cele din urmă, un mod de viață pentru poet). Edificatoare pentru acesta este poezia „Înainte!” de natură aforistică și cu încărcătură etică.

Dimitrie Anghel își conturează un stil alert, cu vervă și strălucire ușor recognoscibil în texte precum: „Un poet necunoscut”, „Centifolia”, „Necunoscutul”, „Cometa”.

În „Legenda funigeilor” se întrevade o colaborare mai amplă, un control mai strâns al lui D. Anghel asupra pasajelor construite de Șt. O. Iosif. Acesta pare să fi avut ideea legendei, iar Anghel construcția integrală a lui Hunar. „Tonul scăzut, de mister maeterlinkian adus de Iosif, e frazat cu dexteritate, având prezența atentă a lui D. Anghel. (...) Sunt apoi fragmente de simbioză desăvârșită, în care nu se mai poate desluși compunerea unilaterală”². Ș. Cioculescu descifrează simbolurile poemului dramatic astfel: „1) destinul nu poate fi înlăturat; 2) iubirea e mai puternică decât datoria; 3) suferința izbăvește de orice păcat”³. Criticul vede în realizarea acestui poem momentul cel mai intim al colaborării celor doi scriitori de structură diferită.

Tema textului este iubirea neîmplinită și fatală, o dramă a destinului. Într-un cadru de legendă medievală, ideile creștine se întrepătrund cu cele păgâne. Runei îi este tâlmăcit destinul de către mama sa, Rilda, în ajunul unei bătălii la care urma să participe și fratele ei, Landor. El este cavalerul amenințat de moarte în timp ce un alt tânăr, Hunar, care locuiește în castelul lor, va scăpa teafăr. Fratele va putea fi salvat doar dacă o fecioară pură îi va țese din fire albe, trei zile consecutiv, o cămașă fermecată prin care nu poate pătrunde nicio armă. În dialogul purtat de cele două, Runa, printr-un jurământ, își ia angajamentul de a țese cămașa. Rilda încheie descântecul admirabil cu un blestem față de cea care își va încălca promisiunea.

În actul al doilea, Hunar, Don Juanul modern, își seduce victima pe care o îndepărtează de la îndatorire. Ca sub puterea unui farmec, revelând refulările conștiinței Runei, aceasta își încalcă

² Idem, p. 85

³ Idem, p. 84

jurământul și acceptă să fugă cu Hunar. Însă acesta ia doar tortul părăsind-o pe tână fecioară care leșinase de emoție. În cel de-al treilea act, după câțiva ani, în același decor, Runa suportă nebunia și pedeapsa de a toarce neîntrerupt și în van, fiind concurată de păienjeni. Fratele ei căzuse în luptă. Firele de tort se preschimbă în funigei care zboară frenetic în căutarea celui decedat. În timp ce mama își plânge destinul, Runa, deși nebună, își urmărește desnădejdea cu un fir perfect logic și se trezește în momentul în care sosesc funigeii care îl descoperiseră pe fratele mort în luptă, ca într-un cortegiu mortuar. Aceasta are un moment de perfectă luciditate când distinge Ispita de Amor, apoi moare alături de fratele său, în timp ce funigeii intonează un cântec-elogiu al suferinței care se încheie cu un ecou îndepărtat: „Mărire suferinții!”⁴.

În ceea ce privește „Cometa”, prezența lui D. Anghel se remarcă prin structura și facilitatea versului, bogăția rimelor, verva nesecată, gama lirismului (construcția dialogului spumos dintre Tity și Roro). M. Dragomirescu o consideră o „pseudo-colaborație” și i-o atribuie, în întregime, lui D. Anghel, lui Iosif revenindu-i calitatea de secretar – fiind binecunoscut faptul că Anghel, cuprins de patosul exprimării în versuri, le dicta frenetic.

Tânărul Tity Rosnov, supranumit Cometa pentru nestatornicia de care dădea dovadă în legăturile amoroase, se afirmă printre tinerele dornice să se căsătorească. Acesta, aparent un tânăr ușuratic, este îndrăgostit de Roro, fiica doamnei Mirea, căreia îi face o primă declarație în public într-un mod indirect, simbolic (specific lui Anghel). Fata, educată și trufașă, își ascunde sentimentele față de tânăr, afișând o dură indiferență. În urma unei serate dansante, Roro îl surprinde pe Tity în circumstanțe aparent intime, dar nevinovate, cu sora ei, Tanța și îl respinge. Când se aflau la țară, la moșia doamnei Mirea, grupul de tineri urmăreau cu nerăbdare apariția mult așteptatei comete. Însă, surpriza vine din partea lui Tity care apare pe neașteptate după ce îi fusese anunțată plecarea în străinătate cu scopul de a o sensibiliza pe Roro. Este momentul în care ea își conștientizează sentimentele față de acesta. Tity escaladează balconul asemenea lui Romeo și are surpriza unui răspuns pozitiv din partea lui Roro. Cuplul este surprins de către ceilalți tineri în momentul în care Tity îi cere mâna fetei, în timp ce cometa se ivește pe cer. Atunci vine și apostrofarea cordială a lui Tity către dubletul său astral. Astfel, limbajul este cel care oferă savoare piesei, prin dialoguri spumoase, îndeosebi între protagoniști.

⁴ Șt. O. Iosif, D. Anghel, *Legenda funigelor*, Ed. Librăriei UNIVERSALA Alcalay & Co., București, 1920, p. 48

Intervenția lui D. Anghel în piesă este evidentă și prin preferința eroinei pentru culoarea violet atunci când discută cu sora sa despre capriciile modei părând un dublet al autorului:

„Roro: Un an rentabil pentr’un oftalmolog! (râd)

Și totuși violetul mi-e drag, când nu-i en vogue!

E atâta poezie în el când ziua moare.

C’o dungă violetă se’ncheie o depărtare,

O viorică spune că-i primăvară-aproape

O dungă violetă înseamnă supt pleoape

O patimă ascunsă... O umbră violetă

Acopere trecutul.”⁵

Ea realizează subtile corespondențe plastice și muzicale atunci când își definește idealul vestimentar care este condiționat de un criteriu estetic. Într-un dialog vivace Roro și Tity dau diferite interpretări simbolului, tânărul fiind proiecția propriului temperament al autorului, cu influențe rostandiene, dar și romantice. Floarea are iarăși un loc aparte și în acest text. Ea este identificată noaptea, pe întuneric, după aroma specifică dovedind specifica sensibilitate olfactivă.

Ambii au dorința de a exprima în limba maternă frumosul pe care-l simt în scrierile universale, de a le da o formă. Ei au început prin a traduce. Conexiunea dintre cei doi care și-au cultivat sensibilitatea se realizează în urma unei gândiri asemănătoare care îi face să se exprime „la fel” sub o „fatalitate bizară a formelor” – mărturisește D. Anghel într-un text din februarie 1910 – atât oral, cât și în vers.

De asemenea, împărtășesc idei și concepții comune privitoare la statutul țăranului român în momentul critic 1907. Astfel, A. Mirea, cu influențe sămănătoriste, cântă soarta țăranului în versuri în hexametru dactilic.

„Caleidoscopul lui A. Mirea” i se atribuie, iarăși, în mare măsură lui D. Anghel. Acesta se dovedește a fi sensibil la cea mai insignifiantă critică, totuși combativ, sarcastic și ironic și într-o continuă vervă polemică, tăios și improvizator strălucit, are euforia metaforelor împrumutate de la Rostand. Iosif era un contemplativ pur care contribuie mai mult asociindu-și numele – deja cunoscut – cu al lui D. Anghel.

⁵ Anghel, D., Iosif, Șt. O., *Cometa*, Ed. Librăriei SOCEC, București, 1908, p. 15

Pata de culoare (violet) pe care o pune Anghel în textele acestea constă în manifestarea dragostei pentru florile identificate după miros, rechemându-și amintirile.

„Caleidoscopul” are, aşadar, meritul de a propune o specie nouă în literatura română, cronica rimată în care spiritul umoristic este comparabil cu lirismul. Maliţiozitatea lui Anghel se manifestă prin aspecte satirice într-un exerciţiu al inteligenţei şi al fantaziei, eclipsându-l pe Iosif. Această scriere reprezintă un pot-pourri literar în care întâlnim o gamă variată a umorului, niciodată jignitor, care are o sursă nesecată de inspiraţie şi subiecte de la cele mai simple până la simbolul liric, fantezia decorativă şi feericul, alături de termeni tehnici şi neologisme, jocuri de cuvinte cu rime funambuleşti.

Primul volum se deschide cu „Crezul meu” în care euforia râsului, actualitatea subiectului şi afişarea conştiinţei de sine par amprenta lui D. Anghel, ca şi iubirea pentru florile identificate olfactiv, pentru locurile care recheamă fantomele amintirilor sale. Însă, în „Nunta la ţară”, amprenta lui Şt. O. Iosif se distinge prin limbajul abundent în epitete duble şi tonul mai sensibil.

În „Neurastenie”, A. Mirea, citadinul care descoperă motive din aspectele vieţii urbane, comentează cu amuzament zgomotul infernal al marelui oraş, varietatea cromatică obositoare a afişelor lipite pe toţi pereţii. Doar Cişmigiul este o oază de lumină şi verdeaţă, inspiraţie pentru un concert simfonic (wagnerism), în care instrumentele felurite sunt reprezentate de copaci şi păsări.

Fantezia se remarcă în contrastul dintre viaţa urbană şi cea rurală surprinse în „Sonete rusticane”, în care efectul umoristic este redat prin asocierea surprinzătoare a unui material verbal împestrat cu neologisme. Simbolurile dragi lui Anghel se remarcă în „Paingul”, „Amorul orb”, „Nunta la ţară”, „Omul de zăpadă”, „Glasul lui Memnon”, „Hornarul”, iar spiritul umoristic, satira fină, lirismul fantastic şi feeric, varietatea temelor şi a motivelor (tratate cu indulgenţă) conferă valoarea „Caleidoscopului”.

Cu ocazia comemorării semicentenarului Unirii, oficialităţile vin cu iniţiativa compunerii unui poem. Ia naştere „Carmen saeculare” în care Anghel se evidenţiază în introducere cu decoruri fantasmagorice, apoi prin frazarea amplă a versului, stilul oratoric şi procedeele retorice din versul dramatic.

„Cireşul lui Lucullus” revendică paternitatea exclusivă a lui D. Anghel prin varietatea de teme şi ton, prin bogăţia plastică. Însă, în „Portrete”, contribuţia lui Iosif este minimă, deoarece materialul amintirilor îi aparţine lui Anghel, majoritatea celor portretizaţi fiind prieteni din

perioada sa ieșeană: Neculai Beldiceanu, Gheorghe din Moldova, Eduard Gruber, Păun-Pincio, Vasile Cosmovici, Artur Stavri, A. D. Holban, Maestrul Kiriac, Rakovski.

Atunci când va realiza singur „Fantome”, amintirile sunt prezentate mult mai intim, cu o profundă melancolie, emoționant, cu deosebire portretul mamei poetului.

Plasarea numelui lui Șt. O. Iosif pe aceste publicații este considerată de Ș. Cioculescu „o eroare estetică”, iar D. Micu scrie că „în colaborarea cu Șt. O. Iosif, autorul Fantaziilor a avut rolul principal”⁶. În ceea ce privește textele în proză, Dimitrie Anghel este „un răspânditor de miresme. (...) Efectul e producerea unei stări muzicale, languroase, exprimată sonor prin versuri mai totdeauna lungi, cu inflexii litanice și melopeice. (...) Punctul cel mai de sus al lirismului e atins însă în **Cântecul greierului**, în care vietatea din titlu devine totem al poezilor, asemenea lebedei lui Mallarmé”⁷.

După moartea lui Iosif, unii contemporani au minimalizat valoarea aportului și operei lui Anghel, aducând în prim-plan opera celui dispărut, însă, nu au reușit decât pentru o perioadă scurtă să abată atenția cititorilor. În „Versificația modernă” Vladimir Streinu preciza că, „dacă Iosif și Anghel au colaborat atât de îndelung și de armonios (...) e semn că niciunul nu anula și nici nu potența pe prieten (...) ei au compus figura unui alt poet”⁸, justificându-se astfel pseudonimul literar adoptat de cei doi.

Bibliografie

1. Anghel, D., *Versuri și proză*, Ed. Albatros, București, 1989;
2. Anghel, D., *Poezii și proză*, Ed. Andreas Print, București, 2010;
3. Anghel, D., Iosif, Șt. O., *Cometa*, Ed. Librăriei SOCEC, București, 1908;
4. Boldea, I., *De la modernism la postmodernism*, Ed. Universității „Petru Maior”, Tîrgu-Mureș, 2011;
5. Bote Marino, L., *Simbolismul românesc*, Ed. pentru Literatură, București, 1966;
6. Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, Ed. Semne, București, 2003;
7. Cioculescu, Ș., *Dimitrie Anghel*, Ed. Publicom, București, 1945;

⁶ D. Micu, *Op. cit.*, Ed. cit., p. 35

⁷ Ibidem

⁸ V. Streinu, *Versificația modernă*, Ed. pentru Literatură, București, 1966, p. 184

8. Dorcescu, E., *Poetica non-imanenței*, Semănătorul Ed. on-line, București, 2008;
9. Golopenția-Eretescu, S., Mancaș, M., *Studii de istoria limbii române literare*, Ed. pentru Literatură, București, 1969;
10. Iosif, Șt. O., Anghel, D., *Legenda funigelor*, Ed. Librăriei UNIVERSALA Alcalay & Co., București, 1920;
11. Micu, D., *Literatura română în secolul al XX-lea*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000;
12. Sasu, A., *Dicționarul biografic al literaturii române*, vol. I, Ed. Paralela 45, Pitești, 2006;
13. Streinu, V., *Versificația modernă*, Ed. pentru Literatură, București, 1966;
14. Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2002;
15. Zamfirescu, M., *Poemul românesc în proză*, Ed. Minerva, București, 1984.

THE HIEROGLYPHIC HISTORY - THE FIRST „ROMANȚ”, CULT, FANTASTIC

Mihaela Gabriela Păun

PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The study "The Hieroglyphic History - The first „Romanț”, cult, fantastic” constitutes an application on the literature field. The thesis in which direction is argued is the following: The fantastic prose finds a new beginning, in Romanian literature and „The Hieroglyphic History” by Dimitrie Cantemir. However, N. Manolescu in "Critical History of Romanian literature. 5 centuries of literature” „called” „ The Hieroglyphic History” „teh first literary work and (...)our first romanț cult” „an allegory very ingenious, animated by a giant spirit comic and also benign satire, a writing simultaneously naive and sophisticated, elementary and refined. Also, Mihai Moraru in „De nuptiis Mercurii et Philologiae” this text is considered the best fiction of hi stime.

Conclusion: Although it is the first major work written in 1705 in Constantinople after some great political turmoil, Hieroglyphic History "is a fantastic opera

Key words: fantastic, fantastic literature, real-imaginary, reality-dream, dream.

Contextul apariției conceptului de fantastic în literatura română

În secolele al XVII- lea și al XVIII-lea primele scrieri sunt cronicile care oferă „ample descrieri geografice, elemente de istorie, nu întotdeauna fabuloasă (...), date referitoare la viața socială obiceiuri și credințe, organizarea militară și administrativă” (M. Anghelescu, 1975, pp. 11-12). În opinia profesorului Mircea Anghelescu, a II-a jumătate a secolului al XVII-lea „devine un focar de cultură ortodoxă” (M. Anghelescu, 1975, p. 15). Un rol important pentru începuturile literaturii române îl reprezintă traducerile, care evidențiază și influența Orientului. Nu vom insista asupra acestora, deoarece nu fac obiectul cercetării noastre, dar vom exemplifica apelând la ”Varlaam și Ioasaft”: „primul roman creștin”, care a ajuns la noi prin intermediul

manuscriselor slavone din sec. al XIV-lea, în traducerea lui Udriște Năsturel și are la bază o legendă indică despre existența lui Buda (Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900, 1979). Pildele din această lucrare au fost sursa de inspirație pentru folclorul românesc și se regăsesc în povești, basme și snoave. De exemplu, parabola inorogului este cuprinsă în „Viața patriarhului Nifon”, mai multe părți sunt incluse în „Învățătura lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie”; finalul cântecului lui Seti Ioasaft se regăsește și în variante ale colindelor de stea, iar acestea au fost culese și popularizate de Anton Pann în 1830. De asemenea, motivele romanului influențează și arta plastică: Scena Inorogului populează frescele de la mănăstirile Aninoasa și Sucevița, iar o icoană cu cei doi sfinți se află la mănăstirea Hurezi. Din punct de vedere al literaturii de tip fantastic, pentru perioada de început a literaturii noastre reținem: poemul „Viața Lumii” de Miron Costin care valorifică tema trecerii timpului și a sorții schimbătoare. Conform Dicționarului de Literatură Română de la origini până la 1900, aceasta este „prima încercare poetică românească în care apare viziunea unui dezechilibru cosmic a unei stingeri universale” (Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900, 1979, p. 223). Și legendele lui Neculce din „O samă de cuvinte” sunt „mostre elocvente ale capacității narative” (Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900, 1979, p. 614), iar în opinia noastră și mici nuclee ficționale. Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900, 1979, p. 614). În acest sens, plină de „întâmplări miraculoase și fantastice” este și „Cazania” lui Varlaam din 1643 (Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900, 1979, p. 883).

The Hieroglyphic History - The first „Romanț”, cult, fantastic

Cercetarea noastră are în vedere „Istoria ieroglifică”, care este prima mare lucrare, scrisă în 1705 la Constantinopol în urma unor mari frământări politice, după cum urmează:

Cei 15 ani, cu întreruperi, pe care i-a petrecut la Constantinopol între 1688-1710.

În 1691 – Certurile dintre Costinești și Brâncoveni duc la căderea a două capete.

În 1693 – Constantin duca domnește 3 săptămâni.

1693 – marchează întoarcerea lui Dimitrie Cantemir la Constantinopol și luarea hotărârii de a-l distruge pe Constantin Brâncoveanu.

În 1695 Dimitrie Cantemir reușește să-l scoată din domnie pe C. Duca.

Între 1695 – 1700 – reușește să-l înscăuneze pe Antioh, care se va lepăda de el.

Între 1695 – 1700 - rămâne capucheaie a lui Antioh la Constantinopol.

În 1700 – Antioh Cantemir pierde domnia în favoarea lui C. Duca.

După 1700 Antioh și Dimitrie Cantemir fac front comun împotriva lui Brâncoveanu, apoi Antioh îl trădează în favoarea lui Brâncoveanu pe care-l credea foarte puternic. C. Duca iese din grații după moartea soției..

Brâncoveanu îl sprijină pe Mihail Racoviță și nu pe Antioh.

Viața lui Dimitrie Cantemir este pusă în pericol de tot felul de intrigi.

Toate aceste frământări din Țara Românească și Moldova au determinat scrierea primului roman din literatura noastră.

”Istoria ieroglifică” de Dimitrie Cantemir este primul roman din literatura noastră care poate fi încadrat cu greu într-un gen literar: A. D. Xenopol o consideră atât „satiră politică”, cât și „o lucrare morală-filozofică” (A.D.Xenopol, 1929, p. 212). Și N. Iorga o numește atât „memorii îmbrăcate în haină alegorică a aceste politici urâte, prefăcută în fabulă hazlie și în feerie ideală, cât și „roman istoric” ”(N. Iorga, 1901, pp380-381, 329). În ceea ce privește forma Dimitrie Cantemir nu scrie sub formă de memorii, ci sub formă de roman alegoric, după cum afirmă G. Pascu, S. Pușcariu, St. Ciobanu, G. Călinescu, sau sub formă de „pamflet politic” sau roman pamflet în opinia lui P.P. Panaitescu sau al lui Al. Piru în „Istoria literaturii române. Perioada veche”. În opinia lui George Călinescu în „Impresii asupra literaturii spaniole”, capitolul „Clasicism, romantism, baroc” alegoria este principala modalitate de a structura opere literare ample. N. Manolescu în „Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură” numește „Istoria ieroglifică” „cea dintâi operă literară și (...) primul nostru romanț cult” „o alegorie foarte ingenioasă, animată de un uriaș duh comic și totodată benignă satiric, o scriere în același timp naivă și sofisticată, elementară și rafinată” (N. Manolescu, 2008, p. 80).

Indiferent de formă, important e că lucrarea cuprinde și acoperă întreaga ură a scriitorului împotriva unor multe personaje istorice care au trăit și și-au desfășurat activitatea în Țara Românească, Moldova și Constantinopol din 1688-1705, adică 17 ani. În privința modelului care l-a inspirat în scrierea capodoperei sale avem mărturisirea scriitorului: modelul a fost romanul grecesc „Etiopice”: „Istorie etiopicească a lui Heliodor” (Cantemir, 1973). Romanul „Etiopice” i-a fost cunoscut încă din perioada studiilor de la Constantinopol. Dimitrie Cantemir păstrează din el numai planul.

În ceea ce privește conținutul, fără mască, în „Istorie..” sunt povestite luptele dintre cantemirești și Brâncoveanu în care au fost angajați aproape toți marii boieri din Țara Românească și Moldova folosind alegoria. Moldova este personificată prin Leu – țara patrupedelor și Vultur – țara păsărilor. Toate cele povestite reies dintr-o scară pe care autorul o adaugă la sfârșitul cărții spre a ușura cititorului dezlegarea sensurilor ieroglifice:

Leul – Moldova

Vulturul – Țara Românească

Imperiul Otoman – Țara peștilor

Brâncoveanu – Corbul

Dimitrie Cantemir – Inorogul

Antioh Cantemir – Fiul (Elefantul).

C. Duca – Vidra

M. R. – Struțocămila

Mihai Cantacuzino – Cucunozul

Alexandru Mavrocordat – Camilopardosul

Ana Dediu Codreanu – Nevăstuica

Ilie Țifescu – Vulpea

Ilie Cantacuzino – Mâța sălbatică

Scarlat Ruset – Cameleonul

Bostngii turci – crocodilii

Țăranii birnici – albinele

Iscoadele – cotoii

„Istoria ieroglifică” are 12 părți și începe cu mijlocul, în care, într-o atmosferă orientală, apar aluziile lui Dimitrie Cantemir la prezentul destul de decăzut. În 1703 într-un sat Arnăuț – Chioi de lângă Adrianopol se constituie o adunare a boierilor din Moldova și Țara Românească pentru a alege un domn în Moldova în locul lui Duca ce fusese îndepărtat de turci pentru că intrase în dizgrațiile lui Brâncoveanu, a cărei simpatie se îndreaptă spre Mihai Racoviță. Boierii moldoveni nu-l vor, dar n-o spun direct pentru că se tem de Brâncoveanu. Numai serdarul Marsut și hatmanul Lupu Bogdan se ridică împotriva lui Mihai Racoviță, dar nu sunt luați în seamă. Boierii oferind daruri, promisiuni, amenințări aleg ca domn. Un animal hibrid pasăre și patruped, de origine moldovean, unealtă a lui Brâncoveanu. După ce-l aleg, boierii merg la Constantinopol pentru a solicita recunoașterea lui ca domn de către vizir și sultan. Demersurile pentru confirmare sunt făcute pentru a se obține recunoașterea lui Mihai Racoviță. Asistăm acum la intervenția lui Dimitrie Cantemir care subliniază corupția demnitarilor de la Poartă.

În studiul „Alegoria animalieră și fantasticul animalier în Istoria Ieroglifică (Contribuția Fiziologului)” profesorul Mihai Moraru identifică în această operă a lui Dimitrie Cantemir mai multe caracteristici ale fantasticului animalier:

„Combinarea neașteptată a elementelor cunoscute

Construcția hibridă, obiceiurile neobișnuite și de nejustificat – Hamelionul are doar voluptatea cruzimii.

Existența unui univers ierarhizat și ordonat după o schemă tipică.

Augumentarea cantitativă a acelorași elemente cunoscute: În ceea ce privește Struțocămila mai întâi sunt descrise cămila și struțul iar caracterul fantastic rezultă din forma hibridă, inter-regnală.

Irumperea fantasticului, a terifiantului în universul strict ierarhizat – invazia muștelor.

Includerea în ierarhie a elementului aberant – Himera.

Trecerea miticului în alegoric: evoluția sensurilor cuvântului *traghelaf*, care înseamnă inițial „capră-cerb” (...) ca apoi să semnifice ființa imaginară alcătuită din țap și elefant, și în sfârșit să fie folosit cu înțelesul de „absurditate, nonsens”.

Denumirile animalelor – prin înglobarea numelor și însușirilor fiecărui animal în parte: „Provatolicoelefas” – de la oaie are blândețea, de la lup înțelepciunea, d la fil, greuimea, iar de la inorog iuțea.

Înfățișarea unor obiceiuri animaliere care depășesc sfera alegoricului pentru a rămâne cel mai adesea neexplicate.

Iașirea din limitele universului ordonat și din cele ale alegoriei, în tărâmul incoerenței onirice: Hameleonul„cu ochii deschiși somna și cu toată fantezia deșteptată visa”.

(după Mihai Moraru, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, 1997, pp. 135- 150).

Caracterul de operă fantastică al „Istoriei ieroglifice” reiese dintr-o lectură în cheie fantastică. Ader la opinia profesorului Moraru care consideră că textul este cea mai frumoasă ficțiune a timpului său. În acest sens, remarcăm următoarele situații cu încărcătură fantastică:

Cuplul monstruos: „O, dreptate sfântă, puneți îndreptariul și vezi strâmbe și cârjoabe lucrurile norocului, ghibul și gâtul flocos, pieptul, botioase genunghile, cătălige picioarele, dințoasă fălcile, ciute urechile, lăboase copitele Cămilei cu suleștec trupul, cu albă pelița, cu negri și mângâioși ochii, cu subțiri degețelele. Cu iscusit mijlocelul și cu rotungior grumăjelul Helgii, ce potrivire, ce asemănare și ce alăturare are?”.

Fenomene ale naturii cu potențial fantastic și cu inducții fantastice în altă situație de tip fantastic: *Prezența furtunii colosale cu tunele și fulgere care apare din senin și tulbură ordinea cosmică:* „stâmbătate ca aceasta multă vreme ceriul a privi, pământul a suferii nepu-tând, de năprasnă din toate părțile și marginile pământului, holburi, vivore, tremuri, cutremuri, tunete, sunete, trăsnete, plesnete scorniră, atât cât tot muntele înalt cu temeliele în sus și cu vârful gios răsturnară și tot copacul gros, înalt și frundzos din rădăcină îl dezlădăcinară, și așe, toată calea și cărarea, pre pământ și prin aer cu grele neguri și cu întunecoșinuări, ca cu un vesmânt negru, căptușind astupară și tot drumul de pe fața pământului cu stânci pohârnite, cu dealuri și holmuri răzspite și cu păduri săciuite pretutinderea închiseră și încuiară. Din Ceriu fulgere, din nuări smidă și piatră, din pământ aburi, // fumuri și holburi, unele suindu-să, iar altele coborîndu-să, în aer focul și apa să amestecă și stihiiile între sine cu nespuse chip să lupta. Carile atîta și groaznică metamorfosin în toată făptura făcură, cît ceriul cu pământ și apa cu focul războiul cumplit să fie rădicat să părea, cu a căroră clătire toată zidirea să scutura și să cutremura și spre cea desăvîrșită a tot duhul pieire să plecă” (D. Cantemir, 1973, p. 151); „niște hingiuri dese și înghimpoase a și niște copaci frundzoși și umbroși (!) era, atîta cît de desimea și grosimea umbrelor ce avea, precum pe tot soarele le lipsesște și peste tot întunerecul căptușesște i să părea. Așe dară, el împlînd și prin întunecoasă ciața acéia orbăcînd departe înainte precum o zare de foc vede îsă

păru, spre carea cu toată nevoița năzuind și la dînsa apropiindu-să, văzu că atât de mare era focul carile cu mare văpaie ardea, cît cu vîrvul parăi nourii ceriului pătrundea, unde stihia ocului și apa nuărului mari și groaznice trăsnete și plesnete făcea” (D. Cantemir, 1973, p. 195).

Războiul purtat de muște, albine și țânțari contra păsărilor și animalelor: „de veselie să lăsară și de arme și de războiu să apucară (...) că pre cîtă groază arătară, atîta de batjocură rămasără, de vreme ce micșorimea albinelor, viespilor, muștelor și a țânțarilor asupra mărimii pasirilor și jiganiilor toată ocară și batjocura adusără. Căci muștele, cu puțința aripilor în slava cerului rădicându – să, colții și brâncele de vrăjmașe a jigăniilor celor cumplite ceva de laudă a isprăvi sau în ceva a le beteji nu putură. În aer așijderea toate pasirile rumpătoare (...) cu grele trupurile ce purta și cu mari aripile ce le ocârmuia, în gios slobozindu-să și în sus rădicându-să, repede răpegiunea ce făcea, muștele cu puțină clătire într-o parte din cale ferire, în deșert a lovi// și în zădar a iesi o făcea. (...) Iar suptirile și otrăvit acul albinelor, viespilor a gărgăunilor cu carile eale în locul sulii și a sigetii să într-arma, cît de prelesne în palma pasirii sau în talpa jigăniilor îl înfîgea, al cărui cumplită durere nu numai cît trupul le beșica, ce încă până la inimă pătrunzând, la ficați le străbătea. Și așe muștile, după ce în aer pre cîtă vrea pre paseri obosiia (...). Deci cînd jigăniile pre pămînt mai mare năvală le da, atunci muștele, prin nări, prin urechi, prin vine și pre sub suișuri întrîndu-le, să aciua. (...). Iar cînd muștele de bună voie le părăsia și mai înalt în aer să suia, jiganiilor altă, fără numai urlatul în vînt și trîntitul cu curul la pămînt le rămânea. Căci muștele (...) pre spinarea zburătoarelor ca în carite împărătești legănându-să se plimba. (...) mulțimea țânțarilor și a muștelor carile nu numai a măsăii, ce și a tot pămîntul față în giur împregiur acoperiia, și atîta aerul cu micile lor trupuri ca un fum și prav împlusă, cu jigăniile, de mare ostenială mai adese duhurile a-și trage vrînd, cu văzduhul împreună și micile acélea ligîind cu nările sorbiia, carile, până la plomîi mergîndu-le, mai mare înădușală le făcea jigăniile săriia, să trîntia, suspinant, stărnuta, capul li să învârtojiia, greața li să scornia iar altăceva nici procopsiia, nici își folosiia” (D. Cantemir, 1973, pp. 159-160)

Visul straniu al Hameleonului: „cu ochii deschiși somna și cu toată fantezia deșteptată visa: Hameleonului cu aer a să paște și cu vînt a se hrăni (...) precum pe marginea unii ape împlă i să părea”; apariția salamandrei care „la chip ca șopîrla, însă cu multul mai mare și mai groasă a fi i se părea. (...) jăratecul păștea și de mare lăcomie și spudza înghițiia” ce-i oferă un

leac care se dovedește mai devastator pentru Hameleon, apoi întâlnirea cu Inorogul și leacul oferit de acesta și deznădejdea care-l trezește din vis ((D. Cantemir, 1973, pp. 195-197).

Relație de tip fantastic creată în altă situație de tip fantastic (leacul miraculos oferit în vis): „receta liacului tău aceasta iaste: cornul cămil rămânea, ii, scama șarpelui, ochiul guziului orb și unghiile péștelui luând, în laptele aspidei fierbe, până la din dzece oca, dzece dramuri vor rămâna, carile în chipul alefiului făcîndu-să, cînd soarele ca luna va scădea cu o parte pre la rane te unge, cu altă parte la sfîrșitul soarelui, apă din sfărmușuri de marmure și din pilituri de aur storcînd, o amestecă, și în chipul șerbetului făcîndu-o, o bea și așe liacul vii afla.” (D. Cantemir, 1973, p. 197).

Creaturi fantastice: *Inorogul* – calul purtător al uni corn în frunte, cu puteri vindecătoare. *Struțocămila:* „giumătatea dobitocului acestuia în Cămilă aievea arătându-să, acmu cu alt mijloc, giumătatea ce rămâne în Struț, pasărea, să o cercăm (...) în fire să află o pasire mare, cu pene, pedeastră și nezburătoare, sau un dobitoc cu două picioare și să oaă; (...) forma dară, parte îi iaste de pasire, iar parte de dobitoc (...) talpa îi iaste ca de Cămilă, cu copită împreunată, iar nu cu unghi și cu dégete despicate. În spinare ghib în sus rădicat ca Cămila are, la grumadzi lungă și întoarsă, la picioare înaltă și la genunchi botioasă iaste. La cap mică și la bot, întoarsă, nu plisc de pasăre, ce bot de dobitoc poartă. Coada în sus întoarsă. Creață și tufoasă îi iaste; rar și departe pășește, princet și lin pașii își clătește (...). În loc de fulgi, tuléie și în loc de peri, péne ș-au luat (...) trupul mare asămănând Cămilei, cu mici penele aripilor pasirii în aer a să rădica nu poate.” (D. Cantemir, 1973, pp. 106-107). *Hameleonul:* „Chipul...mai mult broaștei aseamănă, numai capul spintecătura gurii peștelui...grumadzi n-are; gura mult spintecată și până la umere agiunge, ... capul cu spinarea la un loc i să ține. De la cap până la coadă asemănarea gheboasă ca a porcului grebănoasă și gârbovă-i iaste. Peste tot trupul păr sau altă...piale nu are, ...soldzi mărunței și în vârv ascuțiței are. La ochi albușuri în giurul împregiurul luminii ca alte jigăanii nu are Coada cînt (!) a șoarecilor ..iaste de lungă, cu crea nu mai puțin decît cu mînule prinde ce a fi de prins....Limba nu mai scurtă decît coada...pre care muscă a lovi s-ar tâmpla, îndată pre limbă-i încheiată...Alt glas sau cântec nu are, fără numai ca un foale de văzduh când se răzsufală... pelea-i iaste albă cu negru pictată...cînd să mînie să face verde, cînd să întristă să face negru, iar cînd să veseléște, roșiu cu galbăn amestecat” (D. Cantemir, 1973, pp. 171-172). *Camilopardalul:* „Această jiganie la trup cît cămila este de mare, piialea, ca cum cu soldzi în

feliu de feliu pestriță și picată îi iaste, (...) partea denapoi cu pîntecele în sus iaste rădicată...iar armerile și picioarele denainte, cu piept cu tot, decît cum măsura ar pofti, mai sus sunt rădicate; grumadzii îi sint sulédgedzi și grași; și di trupul cel gros și măminos, de ce să mîrg spre cap, gîtlejul i să suptie; nasul cu a cămilii să asemănă și de mare ca cum ar fi două ori cît a Struțocamilii de Livia; ochii mierîi, în giur împregiur, ca cum ar fi cu surimea văpsiți....lîngă albușuri roșii...îmbletul de tot schimbat...nu-și mută pre rînd picioarele, nici unul după altul le duce, din partea cea dreaptă, pe amîndouă odată ... la mers lesne și sprintenă iaste” (D. Cantemir, 1973, p. 263).

Puterea magică a cornului de Inorog: „de mare și minunată puterea cornului de inorog asupra a toată otrava își adusă” (D. Cantemir, 1973, p. 196) pentru că acesta „în vîrful cornului împotriva a toată pătimirea putere are” (D. Cantemir, 1973, p. 196, 216).

Relația Hamelonului cu un îndrumător de tip superior, în persoana tatălui său, Apariul, care „dintre vii au ieșit” (D. Cantemir, 1973, p. 216); relația cu istoriograful Afrodiseu.

Fenomene cu potențial fantastic, într-o altă situație de tip fantastic: Întruparea fecioarei din laptele vrăjit: „laptele, după descântec, îndată a încheaga și mădularele unul de altul a să lega începură. După acéia vinele preste oase întinzindu-șă, toate părțile trupului a să clăti și suptirea peste dînsele pelicioară a să lipi vădzum; și așé, îndată, o ficioară ghizdavă și frumoasă denainte-ne pe picioare stătu, carea cu ochii sigeata, cu sprincenele arcu încorda, cu fața singe vărsa, cu budzele inima spintica, cu mijlocul viața curma, cu statul morții rădica, i cuvîntul dzilele în cumpănă măsura, cu răspunsul sufletul de la mormînt înturna, și cu singur numele Biruinții, toată frumusețe biruia și covîrșia.” (D. Cantemir, 1973, p. 215).

Facilitarea accesului Hamelonului la un alt tip de cunoaștere, de tip precreștin dominată de vrăji și descânțece, prin intermediul unui inițiat (tatăl mort), într-o situație de tip fantastic: „îndată descântecul necromandii asupra laptelui a descânta începu” (D. Cantemir, 1973, p. 215); „descântecul dragostelor în capul fecioarii descântă și, trii peri din cosiță smulgîndu-i unul la grumadzi, altul la brațe, iar al triilea la mijloc în învălătuci cu carii sufletul fecioarii de tot trupul meu să fie legat și inima ei în sufletul meu să fie întrat în păru. (...) pe Biruință dragostele o biruiră” (D. Cantemir, 1973, p. 216).

Situație de tip fantastic în altă situație de tip fantastic: Călătoria Hamelonului (într-un alt plan existențial) alături de inițiat (tatăl mult cunoscător): „în țara ce se chiamă Pizma (...)

la acei munți mergând (...) în vârful unui munte prea înalt ni-am urcat, în vârful a căruia un puț prea adânc și mai să dzic fără fund am aflat; din gura puțului ciutura cu hîrzobul slobozind (...) cu mare nevoie de fundul puțului agungînd, precum de o umedzală ciutura să fim implut am simțit; iar după ce trasul afară scoasem, vădsum că nu umedzală roșie, ce albă era, din care gustînd, precum adevărat lapte iaste am cunoscut.” (D. Cantemir, 1973, p. 215).

Medii de apariție a fantasticului: „într-o desime de pădure umbroasă și ca într-o noapte nuăroasă și întunecoasă” (D. Cantemir, 1973, p. 206).

Posedarea duhurilor și metamorfozele succesive ale animalului Monocheroleopardalis: care „din părinții săi oaie zămislit și născut era (...) după ce mai la mare vîrstă crescuse în fruntea tuturor areșilor ieși (...) însă îndată duhurile cele de arête ce ..își schimbă și pînă în dzuă din oaie în jiganie și din arête în lup să mută (...) precum din arete lup, așe din lup pardos să făcu (...) pardosul mai înalte și mai puternice în sine duhuri simți ...și așe spre lupta leului se apucă (...) cu ascuțit și nebiruit corn a monocherului într-armîndu-să ...biruința asupra leului dobîndi. În carile îndată și fără nici o împiedicare să și mută. Așe dară, toate firile într-una boțînd” (D. Cantemir, 1973, pp. 185-186).

Situație fantastică – vrăjitorii și vrăjile: „îndată la vrăjitorii locului mîrgînd, de să cade a jigăanii ca acélea hrizmosul a tîlcui întreabă (căci // vrăjitorii...în tot locul și în tot rodul se află) (...) Vrăjitorii vîndzători ce nu nemeresc?” (D. Cantemir, 1973, p. 215). „În părțile noastre, ...vrăjitoare să află carea cu putérnice vrăjile ei apa în piatră și piatra în apă întoarce” (D. Cantemir, 1973, p. 236); și *vraja de adormit:* „Deci vrăjitorii, jirtfa priimind, descîntecul buiguirii le citiră, cu crele întăi pre Corb în somnul nesimțirii băgînd, pe Vidră din scaun pohîrniră; carea în legătura vrăjii stăpînit cunoscîndu-să, într-acele părți mai multă zăbavă nu putu” (D. Cantemir, 1973, p. 189); *vraja asupra Inorogului și asupra struțocămilii:* „jigania vrăjitoare cu lingușiturile dulăilor.....mréje cu descîntec asupra lui au împletit” (D. Cantemir, 1973, p. 235); „ca, milostiv spre dînsul arătîndu-să, vrajă să-i vrăjească și o mréje șă-i împletească, cu carea struțocămile a vîna să poată” (D. Cantemir, 1973, p. 236); cel ce vrăjiia cu cel ce se vrăjiia în vînt arunca și gîndurile în aer își spulbăra.....că într-acéiași vréme din părțile ostroavelor mediterrane o jiganie mare s-au ridicat, ai căreia mreji și vrăji atîta de tari și de mari era....și tot fărămîndu-le, le rumpsă....Inorogul vădzind că chipurile vrăjitoarelor s-au schimbat și vrăjile spre alte descîntece s-au mutat, așijderea de mrejele carile întinse și acmu rupte și destinsă

fără nici o grijă socotindu-să...la ale sale să dusă” (D. Cantemir, 1973, p. 237). „...atunci el cu mijlocul vrăjitoriului dinspre crivăț la vrăjitorii cei mai de la Delta un baier trimisese, a căruia descîntec îl cuprindea ca vrăjitorii cu toții pentru primeneala Vidrii învoind.....cu multe mijloace am silit și deodată mintea vrăjmașilor într-altă parte am întors” (D. Cantemir, 1973, p. 250).

Concluzii:

Deși în opinia unor critici „Istoria ieroglifică” poate fi încadrată cu greu într-un gen literar, ea este prima creație fantastică, amplă, din literatura română, deoarece autorul însuși atașează o listă cu „măștile” și corespondentele acestora din realitate pentru a facilita accesul contemporanilor la acest tip de scriere și a elimina orice dubiu, în ceea ce privește genul literar, în opinia noastră. De asemenea, autorul creionează cu ușurință societatea românească din jurul anului 1700. El apelează la „măștile” animaliere pentru a ne comunica fantasticul într-o manieră originală, pe care o vom numii - *intervenție de comunicare fantastică* - (Florentin Smarandache și Ștefan Vlăduțescu folosesc pentru ceea ce numim „intervenție de comunicare fantastică” termenul de „communication intervention” pentru a numi conceptul de intervenție de comunicare). „Istoria Ieroglifică”, opera lui Dimitrie Cantemir este primul „romanț” fantastic din literatura română.

Bibliografie

1. Anghelescu, M. (1975). *Literatura Română și Orientul (sec. XVII-XIX)*, București: Editura Minerva.
2. Cantemir, D. (1973). *Istoria ieroglifică*, Text stabilit și glosat de Stela Toma, prefată de Virgil Cîndea, Studiu introductiv, comentarii, note, bibliografie și indici de Nicolae Stoicescu, București: Editura Academiei Republicii Socialiste România.
3. Călinescu, G. (1965). *Impresii asupra literaturii spaniole*, București: ELU.
4. Călinescu, G. (1941). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București: Fundația Regală pentru Literatură și artă.
5. Ed. coord. (1979). *Dicționarul Literaturii Române de la origini până la 1900*, București: Editura Academiei Republicii Socialiste România.

6. Iorga, N. (1901). *Istoria literaturii române în sec VIII*, București.
7. Manolescu, N. (2008). *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești: Paralela 45.
8. Manolescu, N. (1990). *Istoria critică a literaturii române*, vol. 1. București: Editura Minerva.
9. Moraru, M. (1997). *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, București: Editura Fundației Culturale Române.
10. Smarandache, F. & Vlăduțescu, Ș. (2014). „Towards a Practical Communication Intervention”. *Revista de cercetare și intervenție socială*, (46), 243-254.
11. Xenopol, A.D. (1929). *Istoria românilor din Dacia Traiană, Volumul VIII: Domnia lui C. Brancovanu (1689-1714)*, Ediția a III-a, revăzută de autor, îngrijită și ținută la curent de I. Vlădescu, București: Editura «Cartea Românească».

POLEMICAL DISCOURSE AT E. LOVINESCU. AN EPISODE OF THE DISPUTE WITH D. CARACOSTEA

Mirela Alina Morar (Popa)

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

*Abstract: This study aims to bring to attention of public the literary dispute of interwar period between E. Lovinescu, polemist of "vocation" with a rich weapon props, on the one hand, and on the other hand, D. Caracostea, "dilettant" polemist. Our literary history distinguishes "two major types of polemist: the ones of "vocation" who were provided with talent "birth" and with a definite culture in the field in which they argued over. They had the courage and daring intellectuals confident «tools», their logic and vocabulary, they have readily available to support with aplomb an idea, to attack the opponents and assumptions without fear and do not to have "mercy" for their victims."¹ Vistian Goia in the work *Polemica între vocație și diletantism* falls E. Lovinescu in this category of polemist alongside Titu Maiorescu and Nicolae Iorga and others. Continuing with the next one type of polemicist, we have "diletanții ... shy, cowardly natures with the lacking training, stepping in areas which are not owned, and searching to defend himself too little with plausible arguments and more fanciful and recriminations and with "văicăreli"² Thus, as literary critic and historian Mircea Popa affirmed that "like any great critic, E. Lovinescu wore in his life numerous polemics. A critic neither may impose in the public consciousness, is unable to create that vision which become good presence if he has not defeated a few peers, broke several idols, rejected some ideas."³ Even if "E. Lovinescu was also the target of many complaints, ironies, attacks, he played a stick with numerous peers, heads of literary directions and not once emerged victorious."⁴*

E. Lovinescu is, indisputable, a polemist of "vocation", being placed comparable T. Maiorescu, the creator of polemics ideas to us. At this, G. Călinescu observed his individual technique: "voluptuousness of syllogism and a fierce track of false deductions."⁵

¹Vistian Goia, *Polemica între vocație și diletantism*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2014, p. 5.

²*Ibidem*, p. 5.

³ Mircea Popa, *Ultima polemică a lui E. Lovinescu*, în „Pro Saeculum”, anul XIV, nr. 3-4, 15 aprilie 2015, p. 49.

⁴ Mircea Popa, *Ultima polemică a lui E. Lovinescu*, în „Pro Saeculum”, anul XIV, nr. 3-4, 15 aprilie 2015, p. 49.

⁵G. Călinescu, *Masca apoloniană a lui E. Lovinescu*, în „Vremea”, an. IV, nr. 166, 8 februarie 1931 apud E. Simion *E. Lovinescu – scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 605.

Too, in the article *Polemical spirit - Pamphleteer spirit* came out in "Literary gazette", E. Lovinescu confessed that "the polemical spirit needs nerve, no nerves. The nerve is a manly quality, voluntary, and dominating-dominated; He knows what he wants and goes to a decisive reason..."⁶ The "true polemist seeks the truth, while the pamphleteer seeks persons."⁷ A "polemic is always at the service of culture and, striving to solve problems, enrich the spirit, while the pamphlet put at the service of individuals or groups, irritates the spirits"⁸, shake that feel concerned. Also, "the polemics is circulating ideas - it is the battle of ideas - as E. Lovinescu said - while the pamphlet often is circulated the gossip."⁹ On the one hand, "critical means, differ from those of the spirit of brawls: the polemic, without ignoring the malice, irony, the pleasure of discovering your opponent's vulnerable sides, moves everything towards the logic of proof, the affirmation of truth, using typically urban expression conquests, standing on a superior intellectual platform, illustration of an progressing attitude of culture."¹⁰ Where it appears that the authoring is offered less importance compared to polemics, it briefly outshining at established itself in the public consciousness as a sustainable it helps in addition, Thus, E. Lovinescu has created a roundup of those two spirits so different "spirit of polemic involves silence, self-control, calculation and strategy, quality (...) The spirit of polemic is not grown at high temperatures but only at average temperatures even colder (...)." ¹¹

Continuing polemics line held with various personalities of interwar Romanian literary area we arrive to present a few aspects of polemics between the critic and D. Caracostea. The lovinescian polemic articles which are forming his entire arsenal are the next ones: Caracostea – *săracul Eminescu!*, D. Caracostea și *Istoria literaturii române contemporane*; D. Caracostea și *sinteza de mâine*; *Iarăși D. Caracostea*. Here "the execution is solemn, of a cold cruelty." So, "d. Asha is the solemn and irremediable hollow product of inconsequent comparativism, everything he says is marked hipertrophy of thought and expression" On the other hand, on the other hand the replica of D. Caracostea does not delay to appear taking the form of one brochures of pamphlets titled: *Un mare critic roman modernist, Domnul Eugeniu Lovinescu*) bringing an avalanche of insults. Here, we can observe that this structure having at base "the reproaches has flowing without interruption and, even if some of those entitled has,

⁶E. Lovinescu, *Spirit polemic - spirit pamfletar*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 8 (799), joi, 22 februarie, 1968, p. 3.

⁷ Pompiliu Marcea, *Necesitatea polemicii*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 1 (798), joi, 15 februarie 1968, p. 1(7).

⁸Pompiliu Marcea, *Necesitatea polemicii*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 1 (798), joi, 15 februarie 1968, p. 1(7).

⁹E. Lovinescu, *Spirit polemic-spirit pamfletar*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 8 (799), joi, 22 februarie, 1968, p. 3.

¹⁰ Pompiliu Marcea, *Necesitatea polemicii*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 1 (798), joi, 15 februarie 1968, p. 1(7).

¹¹E. Lovinescu, *Spirit polemic-spirit pamfletar*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 8 (799), joi, 22 februarie, 1968, p. 3

and however the lack of style expressivity and polemically nerve"¹² is enhancing the character of this perishable literary genre under the impulse of "nerves".

Key-words: E. Lovinescu, D. Caracostea, polemics, pamphlet, interwar period.

Istoria noastră literară distinge „două mari tipuri de polemisti: cei de «vocație» au fost dotați cu talent «din naștere» și cu o certă cultură în domeniul în care au polemizat. Ei au avut curajul și îndrăzneala intelectualilor siguri pe «uneltele» lor, pe logica și vocabularul care le-au înlesnit să susțină cu aplomb o idee, să atace fără teamă ipotezele adversarilor și să nu le fie «milă» de victimele lor.”¹³ De cealaltă parte avem „diletanții... firi timide, fricoase, cu pregătire lacunară, pășind în domenii pe care nu le stăpâneau și căutau să se apere prea puțin cu argumente plauzibile și mai mult cu învinuiri fanteziste și cu «văicăreli» Astfel, după cum criticul și istoricul literar Mircea Popa menționa „ca orice mare critic, E. Lovinescu a purtat la viața lui numeroase polemici. Un critic nici nu se poate impune în conștiința publică, nu poate să-și creeze acea vizibilitate care să devină prestanță, dacă nu a doborât câțiva confrăți, n-a dărâmat câțiva idoli, n-a respins câteva idei.”¹⁴ În plus, acesta adăuga că „E. Lovinescu a fost și el ținta a numeroase contestări, ironii, atacuri, dar și el și-a încrucișat floreta cu numeroși confrăți, șefi de direcții și nu o dată a ieșit biruitor.”¹⁵

E. Lovinescu este, indiscutabil, un polemist de „vocație” fiind așezat pe același piedestal cu Titu Maiorescu – creatorul polemicii la noi. Tehnica polemică individuală este remarcată și de către un alt critic, G. Călinescu. Astfel, conform aprecierilor sale: „voluptatea silogismului corect și o acerbă urmărire a deducțiilor false”¹⁶, se constituie drept elemente definitorii ale tehnicii. De bună seamă, și E. Simion îi recunoaște „talentul de a nega.”¹⁷ În contextul acesta, E. Lovinescu în articolul ce poartă titlul: *Spirit polemic-Spirit pamphletar*, publicat în aceeași „Gazetă literară”, mărturisea printr-un joc de cuvinte că: „spiritul polemic are nevoie de nerv, însă nu și de nervi. Nervul e o calitate virilă, voluntară, dominantă și

¹²E. Simion, *E. Lovinescu – scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 627.

¹³Vistian Goia, *Polemica între vocație și diletantism*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2014, p.5.

¹⁴Mircea Popa, *Ultima polemică a lui E. Lovinescu*, în „Pro Saeculum”, anul XIV, nr. 3-4, 15 aprilie 2015, p. 49.

¹⁵Mircea Popa, *Ultima polemică a lui E. Lovinescu*, în „Pro Saeculum”, anul XIV, nr. 3-4, 15 aprilie 2015, p. 49.

¹⁶E. Simion, *E. Lovinescu – scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 605.

¹⁷*Ibidem*, p. 605.

dominatoare; el știe ce vrea și merge la țel precis.”¹⁸ Polemistul „adevărat urmărește adevărul, în timp ce, pamfletarul urmărește persoane.”¹⁹ O polemică „este totdeauna în serviciul culturii și, aspirând să rezolve probleme, îmbogățește spiritul, în timp ce, pamfletul pus în serviciul unor persoane sau grupuri, irită spiritele”²⁰, îi agită pe cei ce se simt vizați. De asemenea, „polemica vehiculează idei – este o luptă de idei, - cum afirma E. Lovinescu – în timp ce pamfletul vehiculează de multe ori bârfa cancanurile.” Pe de altă parte, „mijloacele *spiritului critic* (s.n.), diferă de cele ale *spiritului de răfuială* (s.n.): polemica, fără a ignora maliția, ironia, plăcerea descoperirii laturilor vulnerabile ale adversarului, canalizează totul în direcția demonstrației logice, a afirmării adevărului, folosind de regulă cuceririle expresiei urbane, situându-se pe o platformă intelectuală superioară, ilustrare a unei atitudini evolute de cultură.”²¹ De unde rezultă că pamfletului i se oferă mai puțină importanță prin comparație cu polemica, chiar ambele genuri de scriitură au capacitatea de a dăinui în timp, impunându-se durabil în conștiința publicului ca gen literar de sine stătător, cu tehnici și procedee specifice. În plus, „Pamfletul, recurgând la caricatură și deformare, reprezintă o fază inițială a culturii, - căci – înainte de a dobândi rațiune, omul a acționat pasional.” Astfel, E. Lovinescu a creat un breviar al celor două spirite atât de diferite „spiritul polemic -cel care - presupune liniște, stăpânire de sine, calcul și strategie, calități (...) – El,- spiritul polemic nu se cultivă la temperaturi înalte, ci numai la temperaturi medii, chiar rece (...).”²²

Continuând linia polemică dusă cu diverse personalități ale spațiului cultural literar românesc interbelic ajungem să prezentăm sensuri și implicații ale discursului polemic la E. Lovinescu cu raportare la polemica sa cu D. Caracostea. Articolele polemice lovinesciene care compun întreg arsenalul său sunt următoarele: *Caracostea – săracul Eminescu!*, *D. Caracostea și Istoria literaturii române contemporane*; *D. Caracostea și sinteza de mâine*; *Iarăși D. Caracostea*. Aici, discursul polemic traduce „execuția solemnă, de o rece cruzime.”²³ În acest mod, „D. Caracostea este produsul iremediabil solemn și găunos al comparativismului mărunț,

¹⁸ E. Lovinescu, *Spirit polemic-spirit pamfletar*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 8 (799), joi, 22 februarie, 1968, p. 3.

¹⁹ Pompiliu Marcea, *Necesitatea polemicii*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 1 (798), joi, 15 februarie 1968, p. 1(7).

²⁰ Pompiliu Marcea, *Necesitatea polemicii*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 1 (798), joi, 15 februarie 1968, p. 1(7).

²¹ Pompiliu Marcea, *Necesitatea polemicii*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 1 (798), joi, 15 februarie 1968, p. 1(7).

²² E. Lovinescu, *Spirit polemic-spirit pamfletar*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 8 (799), joi, 22 februarie, 1968, p. 3.

²³ E. Simion, *E. Lovinescu – scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 625.

tot ceea ce spune el stă sub semnul hipertrofiei de gândire și de expresie.”²⁴ De cealaltă parte, replica lui D. Caracostea nu întârzie să apară luând forma unei broșuri apărute în 1927 sub titlul *Un mare critic român modernist, domnul Eugeniu Lovinescu* și reunind o serie de opt articole care nu fac decât să aducă o avalanșă de insulte la adresa preopinentului său. Așadar, acest studiu își propune să aducă în atenția publicului cititor disputa literară dintre E. Lovinescu, polemistul de „vocație” cu o recuzită bogată de arme, pe de-o parte, iar pe de altă parte, D. Caracostea, polemistul „diletant”.

Articolele polemice ale lui E. Lovinescu

Articolele polemice lovinesciene care compun întreg arsenalul său sunt următoarele: *Sărmanul Eminescu!*, cu apariție în „Sburătorul”, nr. 4, din iunie 1926; *D. Caracostea și... sinteza de mâine*, în „Sburătorul”, martie 1926; *Iarăși D. Caracostea*, în „Sburătorul”, nr. 10, aprilie 1927; *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, nr. 8, februarie 1927. Aici, discursul polemic traduce „execuția solemnă, de o rece cruzime.”²⁵ Ele, constituie o replică evidentă la suita celor trei articole ale lui D. Caracosteadin „Adevărul literar”, îndreptate împotriva sa și grupate sub titlul: *De la critică la pamflet sau Loviturile domnului E. Lovinescu (Contesa cerșetoare sau Mortul în trăsură)*.

Critica de întâmpinare neplăcută de care a avut parte în urma publicării celor două *Istorii* ale sale: *Istoria civilizației române moderne*, cu apariție în 1925 și *Istoria literaturii române contemporane* din 1926 îl determină să aștearnă de-a lungul a două pagini de revistă anumite observații cu caracter explicativ, argumentativ și polemic. Chiar în începutul foiletonului *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, din 1927 dezvăluie cum „Abia au conținut polemicile din jurul *Istoriei civilizației române moderne* și au și început cu o forță nu numai reînnoită ci și crescută în jurul *Istoriei literaturii române contemporane*.”²⁶ Vizibil ofensat ajunge să se întrebe: „Și cu drept cuvânt: pe când cea dintâi, se ocupa de idei, cea de-a doua se scoboară la oameni.”²⁷ Își justifică mai apoi strădania literară, cutezanța sa, în acest fel: „A duce o istorie literară până la

²⁴*Ibidem*, p. 626.

²⁵ E. Simion, *E. Lovinescu – scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 625.

²⁶ E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 104.

²⁷ E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 104.

zi e, desigur o întreprindere temerară.”²⁸ Era inevitabil ca reacțiile să fie îmbrăcate diferite forme căci „cu oricâtă prudență te-ai înarma, ea – *Istoria literaturii române contemporane* - nu poate să nu răscolească pasiuni, să nu deschidă răni sângeroase; e firesc, deci, ca victimele să te învinuiască de intențiuni pamfletare și cititorii preveniți, într-un fel sau altul, de lipsă de obiectivitate: căci nu e nimeni care, de nu ești de părerea lui, să nu te creadă parțial.”²⁹ Chiar și în condițiile de față își păstrează doza de optimism și vioiciune în scrisul său, fiind sigur că timpul scoate la lumină adevărul și „va așterne încă peste toate; și din lava pasiunilor de acum va izola sgura adevărilor câștigate.”³⁰ Stilul reflexiilor sale critice din *Istoria...* scrisului său nu este unul pamfletar după cum el însuși mărturisește: „vioiciunea mijloacelor literare întrebuințate pentru a fixa mai exact în conștiința cititorilor o serie de valori neprecizate încă, nu trebuie însă confundată cu acțiunea pamfletară: - căci, adaugă el – sensul precis al acțiunii mele de un sfert de veac este tocmai disocierea criticii de pamflet și eliminarea pasiunilor, a relei credințe și a necuviinței din domeniul evaluărilor estetice.”³¹

Lungul său articol polemic este îndreptat unui personaj al trinității căreia îi adresa, cu altă ocazie, un foileton intitulat: *Tatăl, Fiul și Sfântul Duh...*, și care avea o adresabilitate directă către M. Dragomirescu, S. Struțeanu și nu în ultimul rând, D. Caracostea. În condițiile repudierii *Istoriei* sale consideră imperios necesară luarea unei poziții privind problema în discuție, și mai ales împotriva unor articole polemice ale lui D. Caracostea, poziție arătată de către el în rândurile de mai jos: „ar fi greu de presupus că tocmai într-o încercare de istorie literară, unică în felul ei, prin primejdiile de care-i înconjurată, să cedez patimii și să mă transform în pamfletarul d-lui Struțeanu, de pildă. Iată pentru ce nu cred fără interes, în legătură cu chestiunea ce ne preocupă, de a răspunde la câteva obiecțiuni și de a sublinia mijloacele obiective ale criticilor ce mă învinuiesc pe mine de lipsa de obiectivitate.”³²

²⁸E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 104.

²⁹E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 105.

³⁰E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 105.

³¹E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 105.

³²E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 105.

Cea dintâi parte a vastului foileton din „Sburătorul” dedicată lui M. Dragomirescu, motiv pentru care nu vom zăbovi asupra ei fiind prezentată deja, în detaliu, în capitolul ce viza aspecte ale polemicii dintre cei doi literați. Nici asupra rândurilor polemice îndreptate lui S. Struțeanu, unul dintre discipolii lui M. Dragomirescu, nu vom zăbovi acum, urmând a le studia îndeaproape în capitolul care poartă această temă. Astfel, în rândurile ce vin vom încerca să creionăm discursul polemic lovinescian, cu referire la polemica purtată cu cel de-al doilea discipol al autorului *Științei literaturii*, și anume, D. Caracostea. Acestea fiind spuse, „o altă victimă a lui E. Lovinescu este D. Caracostea. Despre el scrie paginile polemice cele mai bune.”³³ – cum nota E. Simion în studiul său *E Lovinescu – scepticul mântuit*. În plus, „e de reținut faptul că o negație atât de categorică nu recurge la obișnuitele metode de respingere ale publicistului român.”³⁴ De această dată „criticul nu amintește nici de persoana fizică a adversarului, nu speculează inconsecvențele lui morale, nu pătrunde în culisele vieții particulare. Nimic din ceea ce aruncă în luptă pamfletarii obișnuiți nu se arată aici.”³⁵ Tot acest demers polemic arată că „execuția este solemnă, de o rece cruzime.”³⁶ În episodul de față „polemistul joacă rolul călăului (istoriei) din piesele shakespiariene. Richard sau Henry este dinainte condamnat, dar istoria nu poate renunța la protocol. Regele trebuie, întâi, să-și ucidă înaintașul – de regulă o rudă apropiată – să se suie, apoi, pe tron și la urmă să die ucis de regele care se pregătește să intre în scenă. Înainte de a-i tăia capul, călăul îi mai zice o dată: Sire. Solemnitatea face și mai evident caracterul sângeros al acestui spectacol. Se poate deduce, așadar, că marile execuții nu renunță la eleganță și cu o cruzime are nevoie, pentru a se impune, de protocol”³⁷ – relatează E. Simion.

Îndreptându-ne atenția asupra celei de-a treia părți a foiletonului polemic, sesizăm debutul în note ironice în care inventariază, citând din concepțiile victimei sale ce țin de un comparativism exagerat, metodă întâlnită de altfel și la M. Dragomirescu: „Nu știm cum am netezi, lărgi, albi această foaie de hârtie destul de netedă, estul de largă, destul de albă, pentru a face loc d-lui Caracostea: căci odată cu d-sa se deschid perspectivele și orizonturile: orice bagatelă devine o «importantă problemă bogată în urmări», eroii lui Galaction se integrează în antropogeografia sud-est europeană, trecerea popei Țonea peste Dunăre se explică prin studiul

³³E. Simion, *E. Lovinescu – scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 625.

³⁴*Ibidem*, p. 625.

³⁵*Ibidem*, p. 625.

³⁶*Ibidem*, p. 625.

³⁷E. Simion, *E. Lovinescu – scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 625.

lui Iagic asupra Dunării din *Archiv für slavische Philologie*, visul băiețanului Stoicea din *Moara lui Califar* prin studiile lui Farinelli și «ale docentului vienez dr. St. Hock»...³⁸ Tot E. Simion este de părere că: „punctul slab în critica lui D. Caracostea se cheamă *pedantismul*livresc (subl. n.) și pe acesta îl speculează Lovinescu, învârtind la nesfârșit fraza despre patriarhul din Târnava, despre Iagic și profesorul vienez.”³⁹ În acest cadru „totul e «primordial» sau numai «îndeosebi de interesant»; cu d. Caracostea intră pateticul, bombasticul, doctoratul, vidul solemn, sud-est european și vest-european, Teodosie din Târnava și vestitul patriarh Eftimie⁴⁰, Murko și profesorul berlinez R. M. Meyer, ura împotriva diletantismului și necesitatea «constituirii noii discipline literare în armonie, pe de-o parte, cu starea actuală a științelor morale, pe de alta cu cerințele speciale ale literaturii ca știință»...”⁴¹ Continuă apoi: „cu d. Caracostea intră un articol sau douăzeci și cinci, în serie, toată știința vieneză și berlineză, filologia romanică și «o lungă pregătire est europeană, slavă în primul rând apoi bizantină», fără a mai pomeni și de bizantinismul aplicat; iată de ce, nu știm cum am netezi, largi și albi această foaie de hârtie, destul de netedă, destul de largă, destul de albă, ca să devină destul de demnă și destul de încăpătoare pentru a primi pe d. Caracostea, deschizător de vaste perspective și semănător de mari probleme rămase totdeauna fără soluție...”⁴² Cu unele prelucrări textuale, în întregimea ei, porțiunea din articol închinată acestuia va fi cuprinsă în volumul I din *Critice* sub titlul: *D. Caracostea și Istoria literaturii române contemporane*. Începutul articolului este modificat, însă urmând a-l expune acum în vederea sesizării acestor diferențe: „...d. Caracostea deși dușman al «științei literaturii» d-lui Dragomirescu, este atletul unei alte «științe a literaturii» tot atât de monumentală...”⁴³ Despre această ipostază de adversar al propriului mentor, D. Caracostea scria în *Critice literare* (1944), la 2 ani după ce ideologul Mihail Dragomirescu s-a stins. În volum, pe lângă faptul că își manifestă admirația și respectul față de acesta, ține să precizeze și că „deși uneori a m avut tensiuni, totdeauna lupta a fost o luptă de idei și niciodată n-a utilizat intriga și

³⁸E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 106.

³⁹E. Simion, *E. Lovinescu – scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 627.

⁴⁰Eftimie (sec. 16), călugăr și cronicar român. Egumen la mănăstirea Căpriană. Ca istoriograf oficial al lui Alexandru Lăpușeanu, a scris în slăvonă „Cronica Moldovei”, care cuprinde evenimentele dintre anii 1541 și 1554. (cf. *Dicționarului Enciclopedic*)

⁴¹E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 106.

⁴²E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 106.

⁴³E. Lovinescu, *Critice*. Vol. I, București, Editura Minerva, 1982, p. 336.

nici arme din acelea care dezonoarează pe cel care le mânuiește.”⁴⁴ Mai apoi, face referire la o personalitate contemporană sieși, bănuim că la E. Lovinescu, după care completează astfel: „Iar meșteșugul de a cita tendențios un crâmpiei pentru a-ți zugrăvi adversarul altfel decât este, așa cum face înadins cutare staroste ridicat pe scut de critica de azi pentru a-și zugrăvi adversarul altfel decât este, - acest procedeu nu-i era familiar. Spunea verde ce credea, - dar gata să uite orice încordare și să întindă mâna celui care câteodată era nevoit să-l supere, contrazicându-l. Destinul lui ilustrează acest adevăr: știința este o formă a caracterului care călăuzește cunoașterea.”⁴⁵

Revenind la articol, afirmăm că dacă ideologii l-au acuzat de lipsă de imparțialitate, prin replica sa, criticul amfitrion își manifestă reacția arătând că tocmai cei ce i-au imputat subiectivismul în evaluările critice posedă ei înșiși un pătrunzător spirit de parțialitate, un vădit caracter părtinitor al aprecierilor și concepțiilor emise. Subiectivi fiind prin faptul că susțin primatul ideilor lor, încadrându-le într-un exclusivism care, în mod evident, ține de subiectivism. Inventarierea expresiilor citate arată și uzitarea unor calificative exagerate, a unor superlative a hiperbolelor pe care le introduce de fiecare dată prepoziția „cu” înaintea complementului indirect și avem „cu d. Caracostea...”. Efectul polemic provine din precizările ironice, de pildă folosește de două ori fraza: „nu știm cum am netezi, largi și albi această foaie de hârtie, destul de netedă, destul de largă, destul de albă, ca să devină destul de demnă și destul de încăpătoare pentru a primi pe d. Caracostea.” Întreg registrul folosit are menirea de a sugera că adversarul său ar suferi de acea grandomanie, întâlnită, de bună seamă, și la M. Dragomirescu, ori S. Struțeanu sau alții. În plus, mai sugerează ideea că ar avea o manie de a propaga diverse chestiuni de actualitate care trebuie rezolvate, însă fără niciun temei și fără a dispune de soluțiile ce se impun într-o eventuală remediere a situației, denotând o persoană nedemnă care lasă mereu lucrurile nefinalizate. Legat de acest text polemic din care răzbate o eleganță specifică în alegerea tehnicilor și procedeelelor, E. Simion aprecia că: „paginile despre D. Caracostea cultivă această etichetă și de aceea, poate, nu lasă impresia că polemistul ar fi în vreun fel nedrept. Totul, formal, este corect, demonstrația impecabilă. D. Caracostea este produsul iremediabil solemn și

⁴⁴D. Caracostea, *Critice literare*. Vol. II, București, Editura Fundația Regală pentru Literatură și Artă, p. 161.

⁴⁵D. Caracostea, *Critice literare*. Vol. II, București, Editura Fundația Regală pentru Literatură și Artă, p. 161.

găunos al comparativismului mărunț, tot ceea ce spune el stă sub semnul hipertrofiei de gândire și de expresie.”⁴⁶

Porțiunea următoare de text ne furnizează în același ton satiric alte exemple din acțiunile reprobabile ale lui D. Caracostea: „pregătire inutilă, deoarece, în chip neașteptat, în primele două articole din seria sa *De la critică la pamflet sau Loviturile domnului E. Lovinescu – (Contesa cerșetoare sau Mortul în trăsură)* din «Adevărul literar», d. Caracostea a ținut să mă umilească cu umilința sa: în loc să mă facă punctului de plecare al unui ciclu de «vaste probleme» și să mă pună în lumina unor perspective sud-est-europene, în loc să mă integreze în antropogeografia Peninsulei Balcanice și să-mi umilească ignoranța tratând despre influența esicaștilor⁴⁷ sau citându-ne vreo «însemnată lucrare a profesorului berlinez R. M. Meyer» - d. Caracostea a preferat să-și părăsească impozanta-i armură științifică pentru a ni se prezenta sub modesta haină a impresionismului;...”⁴⁸ Esența unui astfel de demers critic, este, în opinia polemistului, harul artistic al condeierului: „pentru astfel de umile fantezii critice nu este însă nevoie nici de «perspective», nici de «probleme vaste», nici de docentul vienez dr. St. Hock, nici de Farinelli, nici de vestitul patriarh Evtimie, nici de scăderea ortodoxiei de la începutul veacului XVI încoace, nu e nevoie să fii nici slavist, nici bizantin, nici să dai «autoritatea necesară studiilor literare», nici să ai «înțelegere genetică», sau competență în problemele personalității Traco-Ilisilor, - se cere doar un lucru cu totul neînsemnat: talentul literar, adică, singura perversitate de care d. Caracostea e cu totul strein.” În opinia noastră textele lui D. Caracostea pot fi incluse mai degrabă în sfera pamfletului, decât în cea a polemicii căci lipsurile ce țin de arta de a polemiza au un caracter observabil, fiind sesizate în nenumărate ocazii de către E. Lovinescu. Prin urmare, niciunul dintre următoarele personalități: „patriarhul din Tîrnava, învățatul slavist Iagic, docentul berlinez Meyer nu pot face nimic în această privință”⁴⁹, nu-l pot iniția cu adevărat în această artă. Referitor la stratul unităților sintactice sau al figurilor sintactice, al metataxelor, sintagma „să mă umilească cu umilința” se construiește ca un poliptoton prin repetarea aceluiași cuvânt în diferite forme flexionare în același context, contribuind astfel la potențarea în plan acustic, dar și la conturarea obiectivului urmărit. Discursul polemic este, de această dată, unul ofensator pentru

⁴⁶E. Simion, *E. Lovinescu – scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 626.

⁴⁷ ESICĂSM s.n. Doctrină mistică monahală care propaga descoperirea sensibilă a divinității cu ajutorul anumitor tehnici fiziologice și mintale de concentrare (cf. *Dicționarului de neologisme*, 1986)

⁴⁸E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 106.

⁴⁹E. Simion, *E. Lovinescu – scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 628.

victimă, prin faptul că scoate în evidență acest deficit major, lipsa de tehnică polemică, respectiv incapacitatea de a utiliza tehnicile și procedeele aferente.

Mai apoi, ia pe rând câteva din articolele compromițătoare ale victimei sale grupate sub titlul: *De la critică la pamflet sau Loviturile domnului E. Lovinescu (Contesa cerșetoare sau Mortul în trăsură)*, după care prin tehnica polemică a decupajului, respectiv a citării, selectează exact frazele care conțin improprietăți ale limbajului, inconsecvențe sau absurdități, în scopul pentru a zugrăvi preocuparea de estetică și critică literară. Le transformă în armele sale menite a discredita rivalul. Bunăoară, „în articolele d-lui Caracostea – consemnează E. Lovinescu - sunt și afirmații ce dezonoarează logica și-i precizează capacitatea de obiectivitate. Așa de pildă, citând o frază a mea asupra d-lui Brătescu-Voinești, prin care contestam că s-ar putea recunoaște acestui scriitor «atributul măreției», d. Caracostea o pune în contradicție cu o altă frază a mea scrisă cu cincisprezece ani înainte.”⁵⁰ Citarea este următoarea: „Eroii d-lui Brătescu-Voinești au suflet mare. Ei sunt ca acei albatroși, împiedicați în mers de aripile lor prea mari, despre care vorbea Baudelaire: «ses ailes de géant l'empêchent de marcher».”⁵¹ Adversarului i se speculează contradicțiile limbajului estetic având parte de o judecată aspră: „și din această, «contradicție», critica «științifică» a d-lui Caracostea trage concluzii categorice relativ la critica «impresionistă».”⁵² Subliniază analogiile venite din partea victimei sale care poartă o doză de ineptie, e procedeul său de a satiriza, și polemistul ajunge să se întrebe astfel: „Dar dacă, în loc de a fi mari, în sens de noblețe și dezinteresare, eroii d-lui Brătescu-Voinești, ar fi fost, de pildă, sclerați, atunci după logica d-lui Caracostea, d. Brătescu-Voinești ar fi un scriitor «sclerat», tot așa, după cum din faptul că d. Caracostea, eroul meu favorit, e un suflet măreț și sublim chiar, ar urma că eu însumi sunt un scriitor «sublim». Iată deci soliditatea de argumentare a d-lui Caracostea lăsat la propriile sale puteri.”⁵³ Dezvăluie aici un sistem mediocru de raționamente, o percepție estetică și critică lacunară care nu poate să îi provoace decât repudiare. El, singur, nu poate formula argumente convingătoare, conforme cu realitatea peisajului critic, el nu poate

⁵⁰E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 106.

⁵¹E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 106.

⁵²E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 106.

⁵³E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 106.

emite judecăți pertinente, ci doar să reproducă cu exactitate reflecțiile mentorului său sau ale altor critici sau ideologi contemporani. Toate aceste „fisuri de conduită critică”⁵⁴ sunt reperate de către E. Lovinescu și aranjate în așa fel încât să arate adevărata sa imagine. Întâlnim iar „elogiul ipocrit care era și deschiderea preferată a polemicii lui Maiorescu. Lovinescu îl utilizează ori de câte ori vrea să pună în evidență lipsa de stil (vulgaritatea expresiei) la un scriitor de oarecare notorietate.”⁵⁵

În cel de-al doilea foileton îndreptat contra lui E. Lovinescu, autorul celor două volume din *Critice literare*, „pune tot atât de nefericit chestiunea «conștiinții profesionale»”⁵⁶ – notează criticul amfitrion. Astfel, „metoda obiectivă a criticii sale științifice îi îngăduie să mă asimileze sub raportul «necinstei profesionale» cu d. Struțeanu. Este vorba de o anume baladă asupra lui Mișu, despre care aș fi afirmat într-un articol din «Flacăra» din 1915, că n-a fost culeasă de Alecsandri, pe când d. Caracostea dovedește că a fost în realitate culeasă însă sub un alt titlu.”⁵⁷ După care, stăruie asupra acestui episod citând concluziile pe care D. Caracostea „le scoate din acest fapt”: „Se face astfel dovada evidentă că d- E. Lovinescu nu se dă înapoi de la cea mai îndrăzneală dintre inovațiile metodice: aceea de a face ca «intuiția» să premerge lecturii și să se dispenseze de ea... Când, deci, azi triumfător, același critic scrie că în «Sburătorul» din Decembrie 1926 despre un tânăr, care r fi săvârșit ceva asemănător, că e un «simbol al necinstei profesionale» și că «în orice țară din lume demascarea unei astfel de evidențe l-ar fi scos pe d. Struțeanu din publicistică», acesta i-ar putea răspunde: «- Maestre Brăescu al meu este o floare la ureche pe lângă Alecsandri al dumitale!».”⁵⁸ Deranjantă pentru E. Lovinescu este așezarea pe același piedestal cu un alt personaj considerat dinainte de criticul amfitrion, ca posedând slabe veleități critice. Spusele lui E. Lovinescu sunt luate din context și în acest mod ar putea părea oarecum nedrepte, de aceea considerăm necesar apelul la textul sursă pentru a lămurii acest aspect. Într-adevăr, numărul 6 al „Sburătorului”, cu apariție în decembrie 1926, aduce în atenția publicului cititor la rubrica Aspectele Vieții literare, articolul cu titlul ușor frapant: *Locul crimei*,

⁵⁴Iulian Boldea, *Scenografiile nuanței*, în „Apostrof”, an. XXVI, nr. 4(311), 2016, p. 60.

⁵⁵E. Simion – E. Lovinescu - *scepticul mântuit*, ed. cit., p. 615.

⁵⁶E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 106.

⁵⁷E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 106.

⁵⁸E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 106

în care pe lângă justificarea alegerii titlului, nota incisiv, cum S. Struțeanu a emis raționamente greșite, din moment ce nu a parcurs cartea pe care apreciază prin recenzie: „Titlul acesta l-am întrebuințat în chiar coloanele acestei reviste: sunt câțiva ani de când d. Struțeanu lua schița lui Brăescu *Legea Progresului* drept o lucrare a lui Caragiale, își dădea aere c-a citit-o, îi recunoștea oarecum merite și apoi cu ajutorul ei umilea pe Brăescu, arătându-i că nu s-a ridicat niciodată la înălțimea... propriei sale schițe. Necinstea profesională era evidentă – continuă E. Lovinescu-; pentru a rămâne în același plan, d. Struțeanu i-a adăugat în răspunsul lui și necuviința – căci pentru a tăcea în fața evidenței, se cere încă un oarecare bun simț.”⁵⁹ După un timp, S. Struțeanu revine și face observații pe această temă, diferite însă de cele anterioare, prin prisma faptului că acum denotă că a lecturat cartea despre care emite reflecțiile critice: „partea interesantă a fenomenului începe abia acum: ani de zile după consumarea faptei sale, d. Struțeanu dădea târcoale locului crimei; nu putea trata vreo chestiune fără a aduce vorba și de *Legea progresului* a lui Brăescu pentru a dovedi, în sfârșit că a citit-o.”⁶⁰

Prin zugrăvirea acestor fapte polemistul face apel la puterea de analiză, respectiv judecată a publicului, adresând următoarea interogație retorică: „Să fie oare cazurile identice și logica d-lui Caracostea să aibă caracterul obiectivității științifice, pe care o cere cu atâta superioritate altora?”⁶¹ Prin inserțiile sale atrage în joc actantul cu rolul decisiv într-o luptă de idei, și anume publicul cititor, îl invită să discearnă, să pună în balanță argumentele, respectiv exemplele, și să stabilească de partea cui este adevărul. Adaugă după clarificările, infirmă sau își asumă eventualele aprecieri, prin imperativa luare a sa de poziție legat de acea baladă: „Iată cum stau lucrurile. N-am colecția «Flăcării» din 1915; în articolul asupra poeziei populare am adunat în 1916 în volumul Critice IV, inadvertența de care pomenește d. Caracostea, nu există; admit totuși că ar exista în revistă. Ce rezultă însă de aici! Rezultă că într-un moment dat mi-a scăpat din vedere faptul că una din legendele lui Mihaela a fost culeasă de Alecsandri sub titlul de Ștefăniță-Vodă. Un fapt de ignoranță, - dar nu e unicul; numărul lucrurilor, pe care nu le cunosc, este incomensurabil: nu cunosc, de pildă nimic despre influența hesiaștilor, nici despre vestitul patriarh Evtimie, nu cunosc operele docentului vienez dr. St. Hock, nici chiar articolul Iargic din *Archiv für slavische Philologie*...” Continuă cu prezentarea argumentelor și afirmă, într-un ton

⁵⁹ E. Lovinescu, *Locul crimei*, în „Sburătorul literar”, an. IV, nr. 6, decembrie 1926, p. 84.

⁶⁰ E. Lovinescu, *Locul crimei*, în „Sburătorul literar”, an. IV, nr. 6, decembrie 1926, p. 84.

⁶¹ E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 106

plin de sarcasm că este de îndatorirea celui mai erudit dintre literați să corijeze aceste inadvertențe: „este tocmai rolul doctului, doctissimului d. Caracostea să-mi îndrepte erorile și să-mi deschidă perspectivele literaturilor vesteuropene și sudesteuropene.”⁶² Vizibil ironic, arătând atât ridicolul situației, cât și similitudinile demersurilor celor doi discipoli ai autorului *Științei literaturii*, insistă și revine cu o interogație, aducând iar în discuție situația lui Scarlat Struțeanu: „Dar acesta e oare și cazul d-lui Struțeanu? Pentru a nu știu câta oară îl reamintesc: având a recenza un volum al lui Brăescu, acest publicist necinstit s-a pus să diserteze asupra unei schițe din volum, *Legea progresului*, pe care atribuind-o lui Caragiale, s-a apucat s-a apucat s-o aprecieze: «De aceia singura schiță cu adevărat cazonă» a lui Caragiale, *Legea progresului*, deși inferioară cu mult *Telegramelor* sau *D-lui Goe*, dar prin individualizare a devenit poezie, cea ce n-a reușit d. Brăescu.»”⁶³ În alți termeni, „importanța faptului nu stă în ignoranța existenței *Legii progresului*, ci în aceia a că d. Struțeanu își dădea aerul de a o fi cetit, că îi fixa valoarea relativă în opera lui Caragiale și că sdobia pe Brăescu” cu propria schiță!...”⁶⁴ Din opinia polemistului răzbate acea luciditate și sobrietate caracteristice. El folosind cu îndemânare procedeul de a se plasa pe sine în inferioritate, declarând că nu deține informații despre temele care fac parte din sfera de interes a adversarului său, tocmai cu sens invers, pentru a arăta grandomania de care suferă cel vizat, cel căruia, doar în aparență, îi aduce laude. Grandomania sa este rezultată din percepția imaginii de sine, considerându-se o persoană care posedă cunoștințe vaste și temeinice în domeniul ideologie și a criticii literare. Transpare din rândurile de mai sus un puternic sentiment de aversiune, judecăți aspre ilustrate prin adjective peiorative la adresa celui polemizat, ca de pildă: „publicist necinstit.” Astfel, îl irită foarte mult prezentările critice de lucrări literare venite din partea acelor care nici măcar nu au făcut efortul de a citi volumul în discuție. Polemistul nostru are, așadar, „fermitatea negației.”⁶⁵ Și, „o ploaie năucitoare de săgeți se abate – în acest fel – asupra creatorului, la noi, al criticii antropogeografice.”⁶⁶

⁶²E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 106

⁶³E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 106-107.

⁶⁴E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 107.

⁶⁵G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, p. 801.

⁶⁶E. Simion, *E. Lovinescu – scepticul mântuit*, ed. cit., p. 627.

Cel de-al treilea articol al rivalului oferă lui E. Lovinescu șansa de a-și relua „adevărata sa personalitate, nu e de mirat, dar nu mai irită, în cadrul notelor de față, limitat numai la chestiunea obiectivității.”⁶⁷ Astfel, „e firesc ca d. Caracostea să se prezinte pe sine în vastele perspective ale istoriei literare, arătându-se ca pe unul «dintre cei dintâiu care au luptat să valorifice atât poezia cât și poezia nouă».”⁶⁸ În aceste circumstanțe, conducătorul cenaclului Sburătorul își păstrează tonul ironic și mărturisește că acest demers al rivalului său „era de prisos: de douăzeci de ani ziarele, revistele, librăriile sunt pline de activitatea d-lui Caracostea; cunoaștem toate articolele și numeroasele volume prin care acțiunea sa este împletită cu însuși mersul literaturii...”⁶⁹

Finalul replicii din „Sburătorul” păstrează aceeași doză de pătrunzător sarcasm, cu falsă aparență elogiativă și intensă ironie: „În această privință suntem de acord cu domnia sa și ne putem chiar revendica meritul de a fi contribuit și noi, după măsura puterilor, la fixarea măreției sale fizionomii vest europene și sud-est-europene, și dacă în interpretarea unora din frazele sale istorice am căzut alături, n-am făcut-o decât din lipsă de perspicacitate. Nu bunăvoința ne-a lipsit, ci însăși lumina personalității sale ne-a orbit.”⁷⁰

Luările de poziție ale lui D. Caracostea

O parte din foiletoanele polemice ale teoreticianului sunt adunate în broșura intitulată ironic: *Un mare critic român modernist – Domnul Eugeniu Lovinescu*, apărută în 1927. Aceasta se deschide cu o *Prefață* succintă care apoi este urmată de cele șapte capitole, urmate de o *Încheiere*. Capitolele sunt acestea: Cuprinsul oglindește șapte părți: 1. *Loviturile d-lui Lovinescu (uvertură expresionistă)*; 2. *Conștiința profesională*; 3. *Modernism în extremis*; 4. *Gala Galaction și sinteza de mâine*; 5. „*D-l Lovinescu se revizuieste!*”; 6. *Două concepții despre talent*; 7. *O interpretare „modernistă” a lui M. Eminescu*.

În *Prefața* broșurii polemice își face cunoscut scopul luării de poziție, mai exact din „nevoia de a-i arăta, între altele, consecvența și pătrunderea modernismului său în extremis:

⁶⁷E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 107.

⁶⁸E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 107.

⁶⁹E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 107.

⁷⁰E. Lovinescu, *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 107.

snobism și modă.”⁷¹ Îl acuză direct că ar prelua unele concepte, respectiv concepții neavând discernământ critic, fără a face uz de experiența sa literară, luând în primire tot ce este la modă în sfera literaturii, admirând și aderând la o direcție sau alta fără însă a o înțelege. Este o ofensă dură la adresa lui E. Lovinescu, critic modernist care, de departe, nu ar avea motive să fie incriminat în acest fel, deoarece mereu a dat dovadă de imparțialitate, luciditate, fermitate în exprimarea ideilor și concepțiilor, lucru recunoscut în câmpul literar. Îl numește în mod injurios: „subțire modernist apusan.”⁷² Folosește și el „elogiul ipocrit” pentru a ilustra anumite idei în aparență: „criticul mânuiește procedee de o cinste literară fără pereche.”⁷³ Într-un ton vădit trivial, continua justificarea scrierii acestei broșuri: „Mi s-ar putea obiecta că o broșură pentru acest critic este ca și cum ai da cu tunul într-un țânțar. Dar mă ocup de arlechindadele sale ca de un simbol al superficialității curente, în care snobismul ține loc de consecvență și de conștiință profesională.”⁷⁴ Aduce acuze și la *Revizuirile* lovinesciene, care, după opinia sa ironică, vor avea „un viitor de aur: în camera de vechituri a literaturii române.”⁷⁵ Echivalează reflecțiile critice ale mentorului modernismului cu unele bufonerii, ca observații pline de inconsecvență. Asistăm la cele mai dure injurii adresate criticului în viață. Textele aparțin mai degrabă sferei pamfletului, deoarece conțin mai mult acuze *ad hominem*, și mai puțin de cea a polemicii unde raționalitatea și decența trebuie să primeze în detrimentul trivialității. Mai mult, în cazul polemicii eventualele contestări trebuie să se raporteze la ideile enunțate și să îmbrace forma unor argumente *ad verecundiam* (din respect), să aducă dovezi, argumente pertinente susținute de exemple vizând întărirea lor.

Cel dintâi capitol al broșurii sale poartă titlul: *Loviturile d-lui Lovinescu (uvertură expresionistă)* și se constituie ca răspuns la zugrăvirea pe care criticul i-o face în *Istoria literaturii române contemporane*. Astfel, aici autorul reia titlurile în exactitatea cu care sunt formulate de E. Lovinescu în *Istoria...* sa: 1. *D. D. Caracostea: critic vest-european și apărător al simbolismului «Vieții noi»*; 2. *D. Caracostea, critic sud-est european*; 3. *D. Caracostea, întemeietor al științei literare și al criticei genetice*; 4. *D. Caracostea și Eminescu*.

⁷¹D. Caracostea, *Un mare critic român modernist – Domnul Eugeniu Lovinescu*, București, Editura Cartea Românească, 1927, p. 4.

⁷²*Ibidem*, p. 4.

⁷³*Ibidem*, p. 4.

⁷⁴*Ibidem*, p. 5.

⁷⁵D. Caracostea, *Un mare critic român modernist – Domnul Eugeniu Lovinescu*, București, Editura Cartea Românească, 1927, p. 5.

Cert este că „D. Caracostea a avut ideea rea de a răspunde printr-un pamflet absolut mediocru,”⁷⁶ cum îl consideră E. Simion. Cu un asemenea temei, acesta din urmă se simte îndreptățit să insiste în a-și exprima convingerile asupra acestei situații: „Orice se poate ierta în critică numai mediocritatea unei negațiuni nu. Injuria necolorată e curată trivialitate. Mai ales asemenea injurii lipsite de haz îngrămădește iritat D. Caracostea în studiul polemic.”⁷⁷ Aici, „reproșurile curg fără întrerupere și, chiar dacă unele sunt îndreptățite, lipsa de pregnanță a stilului, absența nervului polemic, fac să nu le mai luăm în seamă.”⁷⁸ În acest fel, întărind considerațiile conform cărora pamfletul ar poseda un caracter de perisabilitate, nefiind întotdeauna considerat demn de a fi luat în seamă și fiind un gen literar creat sub impulsul temperamentului, al „nervilor”, cum opina E. Lovinescu, cel dintâi care a realizat delimitarea dintre cei doi termeni: „spirit polemic – spirit pamfletar”.

Adversarul său intenționează să semnaleze, prin aceste pagini, că, de pildă, „el a vorbit înainte de E. Lovinescu despre modernism și că, deci, criticul de la Sburătorul și-a însușit un concept străin”⁷⁹, în fapt, acuzându-l că a comis un delict prin însușirea unui concept care nu-i aparținea. Oricum, conceptul de modernist a fost abordat de mulți literați din câmpul literar românesc interbelic și întrebarea care se cuvine a fi pusă este: „Cine a dat acestui concept un sens coerent și a făcut din el un punct statornic de referință critică.”⁸⁰ E. Lovinescu este considerat, în mod unanim, ca fiind promotorul cel mai de seamă al modernismului în spațiul literar românesc de atunci.

Socotind ca denigratoare aprecierile critice din *Istoria literaturii române contemporane*, deoarece, în opinia sa, scopul ei este doar de a „transforma istoria criticii române în caricatură pamfletară.”⁸¹ Iată o mostră din aprecierile critice ale lui E. Lovinescu care, cum bine am putut vedea, au deranjat nespus declanșând avalanșa de reproșuri din partea celui vizat. Printre altele, conducătorul „Sburătorului” realizează o recenzie a lucrării sale cu titlul: *Poetul I. Al. Brătescu-Voinești* „care firește, nu e un simplu studiu critic: d. Caracostea nu s-ar fi putut mulțumi cu așa

⁷⁶E. Simion, *E. Lovinescu – scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 627.

⁷⁷*Ibidem*, p. 627.

⁷⁸*Ibidem*, p. 627.

⁷⁹E. Simion, *E. Lovinescu – scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 627.

⁸⁰*Ibidem*, p. 627.

⁸¹D. Caracostea, *Un mare critic român modernist – Domnul Eugen Lovinescu*, ed. cit., p. 4.

ceva.”⁸² În acest sens, după cum el își menționa obiectivele: ”D-sa își propunea să de scoată din apele diletantismului – văzut ca lipsă de pregătire temeinică, de seriozitate sau de aptitudini, dovedite în propriul domeniu de activitate - și să redea totodată studiilor literare autoritatea necesară pentru a deveni, în adevăr, un factor viu de viață culturală a neamului, potrivit cerințelor literare ale vremii.”⁸³ Subscriem, prin urmare, opiniei la care ajunge criticul E. Simion referitor la această broșură care este, în mod evident, una în defavoarea autorului ei: „D. Caracostea nu știe să polemizeze și, în comparație cu paginile tăioase ale lui Lovinescu, replica e dezamăgitoare. De unde se vede că polemica e o vocație pe care nicio știință nu o poate suplini.”⁸⁴

În final, împărtășim ideea criticului și istoricului literar G. Călinescu conform căreia: „M. Dragomirescu și D. Caracostea au fost stigmatizați în diatribe fără milă. Procedu e de a lua frazele și detaliile victimelor, a le amplifica, a le repeta ca pe niște leitmotive întoarse răzbunător și cu ecou obsedant împotriva lor.”⁸⁵ Radiografierea făcută de către G. Călinescu definește stilul polemic și ridică polemica lovinesciană la nivelul artei: „Falsa ceremonie de politețe, descărcătura de citate infamante, combinate cu o ironie strivitoare, ploaia de săgeți înveninate dintr-o singură salvă și încheierea luptei cu mișcarea militară de la început, întoarsă, masacrarea trupelor într-un singur punct slab... făc pozițiile adversarilor intenabile și aruncă asupra lor un oprobriu injust dat cu atât mai definitiv cu cât polemica se situează la nivelul artei.”⁸⁶

Bibliografie

1. LOVINESCU, E., *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I-II. Ediție îngrijită de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1973
2. LOVINESCU, E., *Scrieri*. Vol. 8. *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*. Ediție și postfață de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1980
3. LOVINESCU, E., *Critice*. Vol. 1. Ediție de Eugen Simion. Antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascăl, București, Editura Minerva, 1982

⁸² E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Ediție îngrijită de Eugen Simion, București, Ed. Minerva, 1973, p. 308.

⁸³ *Ibidem*, p. 308.

⁸⁴ E. Simion, *E. Lovinescu – scepticul mântuit*, ed. cit., p. 627.

⁸⁵ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. cit., p. 710.

⁸⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. cit., p. 804.

4. LOVINESCU, E., *Locul crimei*, în „Sburătorul literar”, an. IV, nr. 6, decembrie 1926, p. 84.
5. LOVINESCU, E., *În jurul Istoriei literaturii române contemporane*, în „Sburătorul”, an. IV, nr. 8, februarie 1927, p. 107.
6. LOVINESCU, E., *Spirit polemic - spirit pamfletar*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 8 (799), joi, 22 februarie, 1968
7. CARACOSTEA, D., *Un mare critic român modernist – Domnul Eugeniu Lovinescu*, București, Editura Cartea Românească, 1927
8. CARACOSTEA, D., *Critice literare*. Vol. II, București, Editura Fundația Regală pentru Literatură și Artă p. 161.
9. CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982
10. GOIA, VISTIAN, *Polemica între vocație și diletantism*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2014
11. MANOLESCU, NICOLAE, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008
12. MARCEA, POMPILIU, *Necesitatea polemicii*, în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 1 (798), joi, 15 februarie 1968,
13. MIHĂILESCU, FLORIN, *Conceptul de critică literară în România*, București, Editura Minerva, 1976, p. 128.
14. POPA, MIRCEA, *Ultima polemică a lui E. Lovinescu*, în „Pro Saeculum”, anul XIV, nr. 3-4, 15 aprilie 2015, p. 49.
15. POPA, MIRCEA; TAȘCU, VALENTIN, *Istoria presei literare românești din Transilvania*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980
16. ORNEA, ZIGU, *Fizionomii, medalioane de istorie literară*, București, Editura Nemira, 1997
17. SIMION, EUGEN, *E. Lovinescu – scepticul mântuit*, București, Editura Cartea Românească, 1971

INTRODUCING MORAL IDENTITY (IN)TO LITERARY METADISCOURSE: SOME POSSIBLE GROUND RULES AND BASIC PROTOCOLS

Ramona Hărșan

PhD, Assist. Prof., "Transilvania" University of Brașov

Abstract: The relatively recent notion of „moral identity” is proper to the fields of ethics and moral psychology. Often used in connection to the „essential identity” of an individual or a (social) group, the concept basically describes a morally-defined identity, those articulations of moral values, options and engagements that are so important to person or a community that the given entity must necessarily and substantially be defined through them. But what if we could also use this same notion to discuss the ways in which issues related to culturally intermediated moral identities are set forth and reflected by contemporary fiction, applying it to individual or collective literary characters, to certain narrative devices, displays or settings used to fictionally approach the extra-literary moral identity of the group? And if we could, how can it be done? This paper attempts to draw a guideline concerning the main possible metaliterary uses of the concept and its importance as a means of updating current literary metadiscourse, its investigation methods and perspectives, in order to meet the immediate reality and necessities of present-day (globalised) societies.

Key-words: moral identity, cultural identity, fiction, hermeneutics, literary metadiscourse

A notion rooted in philosophy (ethical theory) and having (more recent) developments in moral psychology, “moral identity” as a proper concept has an actual history that begins in the 1970s-1980s and has raised increasing scientific interest in the 1990s and the first decade of the 21st century. The concept basically describes a morally-defined identity, for which certain articulations of moral values, options and moral engagements can be considered essential, i.e. are capital to the description and identification of that specific entity. Or, in other words, when for an entity there are moral configurations and attachments that are so important that the person or group must necessarily and substantially be defined through them, we can say that the given

entity has a(n essentially) “moral identity”. Still referring mainly to persons and their self-definition (or different definitions of themselves) as moral beings and ultimate instances of moral responsibility, the notion has already begun to open towards (or extend to) the larger domain of cultural identity definition, and especially towards issues concerning culturally intermediated definitions of the self and of the group¹.

In this sense, I will argue here that a possible and extremely resourceful application of the concept could very well concern literary metadiscourse and more precisely hermeneutics (in the broad sense of the term), providing the scientific interpretation of literary texts with a new and acutely socially engaging perspective on fiction in the context our globalised world. Bringing together ethics, cultural and moral psychology, axiology, comparative literature and cultural studies, this possible “hermeneutics of moral identity” could come in handy in discussing literary expressions of cultural identity, identitary (re)constructions through fiction of a group’s (or a community’s, a subculture’s) metanarratives² etc. through the thorough exploration of the “moral identities” of fictional characters (individual or collective) as significant (or representative) morally structured representations of identity. My present outlook thus implies three main steps: (1) retracing the history of the concept of “moral identity”, (2) selecting the definition (or definitions) that could be the most useful to literary metadiscourse and (3) establishing some preliminary instrumental and methodological “ground rules and basic protocols” for the “hermeneutic” use of the notion, i.e. for its possible usage in relation to fiction.

The intellectual history of “moral identity” has to take into account two fundamental lines of thought, corresponding to two main (and somewhat concurrent) areas of knowledge: ethics and moral psychology. Though interconnected, these two theoretical domains have had (to a certain extent, at least) independent, alternative or successive approaches to the matter, with the works of Charles Taylor as a fundamental confluence point.

In philosophy, the idea of “moral identity” can be traced as far back as to Aristotle’s and Epicurus’ ethical thinking, more precisely to their design of the person as an “end in itself”³ and to the corresponding definition of morality as a rationalist-individualistic phenomenon, basically

¹ See, for instance, Allan Montefiore’s description of the concept, in Monique Canto-Sperber (ed.), *Dictionnaire d’éthique et de philosophie morale*, 4e édition, Éditions Quadrige/PUF, Paris, 2004, art. „Identité morale : l’identité morale et la personne”, pp.883-891 et al.

² Cf. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, Manchester, 1979.

³ See Aristotle, *Nicomachean Ethics*, Hackett Publishing, Indianapolis/Cambridge, 2014.

defined as a moral sense of the self that helps a person lead a “good life” (*eudiamonia* with Aristotle)⁴ and reflectively pursue his/her own self-interests or (higher-order/mental) pleasures (*ataraxia* with Epicurus)⁵, just as long as others are taken into account as persons as well (as means in themselves). In the same line of thought, Kant later defined morality as a product of rational thinking, as a standard of rationality we (as humans) commonly possess as a “categorical imperative”⁶. It is this “dignity of the rational agent” that made philosopher Charles Taylor reassess the deep connection between the self-identity and thoroughly rationalised moral beliefs in his capital work *Sources of the Self. The Making of Modern Identity* (1989) and later writings⁷. Linking “moral identity” to a hermeneutics of the self that brings him close to Paul Ricoeur’s theories of “narrative identity”⁸, he has championed in terms of influence over relatively similar contributions on the issue, even if influential philosophical standpoints concerning the attachment of value to a person’s moral autonomy and decision can also be found in Harry Frankfurt’s and Richard Hare’s descriptions of the formation of moral principles and judgements⁹ or in Amélie Rorty’s definition of the person as a “locus of responsibility for a range of choices and actions”¹⁰. Consequently, the 4th edition of the dictionary of ethics and moral philosophy (*Dictionnaire d’éthique et de philosophie morale*) edited by Monique Canto-Sperber¹¹ in 2004 has a special entry for the concept of “moral identity”. Authored by Alan Montefiore¹², the dictionary article actually refers to moral identity as part of what he calls a

⁴ Ibid., pp. XIII et al.

⁵ See Epicurus, *The Art of Happiness*, Penguin Books, New York, 2012.

⁶ Immanuel Kant, *The Groundwork of the Metaphysics of Morals*, followed by *Rethinking the Western Tradition*, Yale University Press, New Haven and London, 2002.

⁷ See Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge, M.A., 1989, p. 152 et al. and *A Secular Age*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, M.A. and London, 2007, p.134.

⁸ Cf. Arto Laitinen, “Charles Taylor and Paul Ricoeur on Self-Interpretations and Narrative Identity”, in Rauno Huttunen, Hannu Heikkinen & Leena Syrjälä (Eds.), *Narrative Research. Voices of Teachers and Philosophers*, SoPhi books, University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2002, pp.57-71. See also Kenneth J. Gergen, “Narrative, Moral Identity, and Historical Consciousness: A Social Constructionist Account”, in *Narration, Identity and Historical Consciousness*, Jürgen Straub (Ed.), Berghahn Books, New York, 2005, pp. 99-119.

⁹ See Harry Frankfurt, “Freedom of the Will and the Concept of a Person” in *Journal of Philosophy*, issue no. 68, 1971, pp. 5–20, Harry Frankfurt, *The Importance of What We Care About*, Cambridge University Press, New York, 1988 and Richard Mervyn Hare, *The Language of Morals*, Oxford University Press, 1952, p. 65 et al.

¹⁰ Amélie Oksenberg Rorty, *The Identities of Persons*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1976, p.309.

¹¹ Monique Canto-Sperber (ed.), *Dictionnaire d’éthique et de philosophie morale*, 4^e édition, Éditions Quadrige/PUF, Paris, 2004.

¹² Allan Montefiore in Monique Canto-Sperber, *op.cit.*, ed.cit., art. „Identité morale : l’identité morale et la personne”, pp.883-891.

person's "essential identity". Via a definition of "individual identification" given by Rorty, Montefiore considers it to be constituted by the moral "characteristics [that] identify a person as *essentially* the person she is, such that if those characteristics were changed, she would be a significantly different person, though she still might be differentiated and reidentified as the same"¹³. The most interesting development signaled by Montefiore is that the idea of "moral identity" can be extended towards such issues as those of the person's moral attachment to / engagement with a group's or community's moral system and to the identification of groups as well, thus opening the issue to cultural approaches: "the same issues arise for the identity of groups"¹⁴, he argues, explaining in what ways "the «essential» identity of the persons will relate, in very different and often very complicated ways, to that of the groups to which these persons estimate they belong to, or to which others estimate they belong to"¹⁵. Moreover, he also points out that "the answers concerning «essential identity» depend largely on essentially contingent considerations regarding the historical and social circumstances, as well as on personal and social evaluations [that is to say on personal and social systems of moral values]"¹⁶. "Groups", he argues, "just like persons, can have their own moral identities – composed by their characteristic adhesions to certain values, those of a secular public domain open to all, for instance, versus those that are rather attached to the beliefs and social practices of a given religion"¹⁷.

In psychology, the idea of moral identity has a tradition starting with Jean Piaget's cognitive-developmental model for the study of moral behaviour¹⁸, continued and extended by Lawrence Kohlberg (who also discussed the relationship between ethics and moral

¹³ Amelie Oksenberg Rorty, *op.cit.*, ed.cit., p.2.

¹⁴ Original fragment: "les mêmes questions se posent pour l'identité des groupes", my translation, R.H. Allan Montefiore, *op.cit.*, ed.cit., pp. 886-887.

¹⁵ Original fragment: "„Bien entendu, l'identité «essentielle» des personnes sera liée, de manières différentes, et souvent très compliquées, à celle des groupes auxquels ces personnes s'estiment appartenir, ou auxquels les autres estiment qu'elles appartiennent. De plus [...], les réponses aux questions relatives à la question de l'identité essentielle dépendent en grande partie de considérations, essentiellement contingents, portant sur les circonstances historiques et sociales ainsi que sur l'évaluation personnelle ou sociale [...]", my translation, R.H. Allan Montefiore, *op.cit.*, ed.cit., pp. 885-886.

¹⁶ See above.

¹⁷ Original fragment: "Mais les groupes, autant que les individus, peuvent avoir leur propre identité morale – faite de leur adhésion caractéristique à certaines valeurs, celles d'un domaine public laïque ouvert à tous, par exemple, ou celles qui s'attachent aux croyances et pratiques sociales d'une religion donnée." My translation, R.H. Allan Montefiore, *op.cit.*, ed.cit., p. 890.

¹⁸ Jean Piaget, *The moral judgment of the child*, Free Press, New York, 1932.

psychology)¹⁹, and by Erik Erikson's conviction that ethical capacity is the essential criterion to identity construction, whereas "identity and fidelity are necessary for ethical strength"²⁰. As one of the most important contributors to the concept, Augusto Blasi argued that moral identity can differ in configuration from person to person and that all persons are not essentially morally defined²¹, that "the ideal of being a good or moral person may occupy different levels of centrality in peoples' self-concepts"²². Hart *et al.* used the term to define "a commitment to one's sense of self to lines of action that promote or protect the welfare of others"²³. Post Charles Taylor, some of the recent influential psychology scholars preoccupied by "moral identity" are David Carr, Albert Bandura, Daniel Lapsley, Darcia Narvaez, as the latest developments in psychology seem to focus on the relationship between personality and cognition, concentrating on generating integrative models of moral functioning and research on the ideal moral self²⁴. Another prominent viewpoint on moral identity in psychology, starting with the 1990s, is the one that considers it to be a part of a person's "social identity", in the sense that the value system implied by the construction of moral-identity may be influenced by the person's appurtenance to certain groups or minorities, such as vocational, political, religious, or ethnic groups, sexual minorities, subcultures etc. (see in this sense Fekken & Holden²⁵, Deaux, Reid, Mizrahi, & Ethier²⁶, Skitka & Maslach²⁷, Sheila K. Marshall²⁸ *et al.*).

¹⁹ Lawrence Kohlberg, "From is to ought: How to commit the naturalistic fallacy and get away with it in the study of moral development" in T. Mischel (Ed.), *Cognitive development and epistemology*, Academic Press, New York, 1971, pp. 164–165; *Essays on moral development. I. The Philosophy of Moral Development*, Harper & Row, San Francisco, 1981; *Essays on moral development. II. The Psychology of Moral Development*, Harper & Row, San Francisco, 1984.

²⁰ Erik H. Erikson, *Insight and responsibility*, NY: Norton, New York, 1964, p.39.

²¹ Augusto Blasi, "Moral identity: Its role in moral functioning" in W. Kurtines & J. Gewirtz (Eds.), *Morality, moral behavior and moral development*, Wiley, New York, 1984, pp. 128–139.

²² Karl Aquino, Americus Reed, "The Self-Importance of Moral Identity", in *Journal of Personality and Social Psychology* 2002, Vol. 83, No. 6, pp. 1423–1440.

²³ Hart, D., Atkins, R., & Ford, D., "Urban America as a context for the development of moral identity in adolescence" in *Journal of Social Issues*, issue no. 54, 1998, p 515.

²⁴ Cf. Daniel Lapsley, "Moral Identity and Developmental Theory" in *Human Development*, ISSN: 0018-716X (Print), eISSN: 1423-0054, Vol. 58, no.3, 2015, pp. 164-171. Available online (free access): <https://www.karger.com/Article/FullText/435926> [visited: 10.05.2015].

²⁵ G. Cynthia Fekken, Ronald R. Holden, „Response latency evidence for viewing personality traits as schema indicators", in *Journal of Research in Personality*, 26, 1992, pp. 103–120.

²⁶ Kay Deaux, Anne Reid, Kim Mizrahi, Kathleen A. Ethier, "Parameters of social identity" in *Journal of Personality and Social Psychology*, 68, February 1995, pp. 280–291.

²⁷ Linda J. Skitka, Christina Maslach, "Gender as schematic category: A role construct approach" in *Social Behavior and Personality*, 24, 1996, pp. 53–73.

²⁸ Sheila K. Marshall, "A Developmental Social Psychology of Identity: Understanding the Person-in-Context", in *Journal of Adolescence*, November 1996, 19, pp.429-442.

Now, putting together the two conceptual histories of the term, we will notice that (a) in both fields, there are developments concerning the role of cultural determinations in moral self-definition, that (b) more generally cultural notions such as “essential identity”, “group identity”, “narrative identity”, “social identity” tend to be attached or linked to “moral identity”, and that (c) axiology is rather implicitly linked to these (in one word) *cultural* definitions of the concept. It is mainly this broader, socio-cultural dimension that actually interests my present approach, even though the mechanisms of personal, inner self-construction of an individual’s moral identity are sometimes implied and can be useful as well.

Of course, both the inner and “outer”/cultural understandings of the matter could very well concern literary studies: fiction could constitute a fertile “playground”, a raw resource waiting to be explored through philosophically, psychologically or culturally infused metaliterary investigation. However, the foremost relevance and importance of literature in this direction – since it can be considered a particular type of cultural discourse itself – would probably be not that of offering primary, unbiased data about the way in which the moral identity of the person or group is constituted in terms of inner functioning (because the author is, in this case, an instance that fictionally intermediates information), but that of providing extremely pertinent clues in what concerns the culturally shaped systems of values implicated in the structuring of culturally significant, problematic / conflicting or socially representative moral identities.

More precisely, interpreted by means of this possible “hermeneutics of moral identity”, fiction could regain general interest in such essential narrative elements as **plot / story, character** or **social / historical / anthropological setting** as fictional structures worthy to be taken into account scientifically because they are able to offer insights on the mechanics of “harmony and dissonance”²⁹ within the narrations concerning the moral identity of cultural groups or exponential individualities, on the different sets of moral values that articulate political convictions or viewpoints³⁰, on the various ethical “world model(s)” that influence the

²⁹ The concepts belong to Paul Ricoeur when linked to “narrative identity”. See Paul Ricoeur, *Time and Narrative I*, The University of Chicago Press, Chicago, 1984, *Oneself as Another*. The University of Chicago Press, Chicago, 1992 *et al.*

³⁰ In this sense, the metaliterary approach could also use sociological studies and theories such as Ronald Inglehart’s “Culture and Demoacracy” (in *Culture Matters: How Values Shape Human Progress*, Lawrence E. Harrison Samuel P. Huntington (Ed.), Basic Books, New York, 2000, pp. 79-96), in which the sets of values corresponding to traditional/fundamentalist/totalitarian cultures differ from those corresponding to modern/secular/democratic

construction of moral identities or on the “cultural clash(es)” characterizing our present-day globalized societies. Such hermeneutics could also, on the other hand, decipher the (often) hidden ethical attachments and views of influential authors or signal the pertinence of certain ethical fictional discourses under particular historical and political conditions such as totalitarianism etc.

Some “ground rules” that might concern this type of hermeneutic (meta)discourse can be derived from the basic (and capital) “protocol” of avoiding morally judgmental rhetoric or prescriptive assertions and favouring sheer, phenomenological exploration/interpretation of the fictional data. In other words, the researcher’s task should be to discover and set forth the existing configurations of moral identity or identities in the text. ***The moral neutrality, the moral relativism of the hermeneutic discourse and its concern for the phenomenon itself*** are thus the first and probably the key methodological rule.

For instance, when discussing the moral identity of a certain fictional ***morally significant or exponential character***, the researcher should observe and expose (or “translate”) the essential moral appurtenance or disengagement of that character to certain groups, communities, moral systems existent in society, the relevance for the non-literary context of a protagonist’s moral-identitary status, possible resemblances to real, non-fictional moral identity configurations of individual or collective characters, moral statements that a specific character can make through its particular articulation of moral identity or through the (creditable or non-creditable) moral identity “narratives” (of himself or of a certain group) that he proposes to the reader etc. On the contrary, it would be recommended that the researcher should restrain from assigning morally positive or negative value to the moral identity of the character he discusses (i.e. judging the character’s values as being ethically “right” or “wrong”, “good” or “bad”, morally profitable or damaging for society in general etc.).

Similarly, when approaching the ***historical or social setting*** of a certain work of fiction, the hermeneutist should focus on distinguishing and bringing to light communautary or cultural moral identities implied by the text through the construction of anthropological setting and/or on the ethical judgements attached to them by the writer which can be deduced from the overall *mise en scène* of a certain context. In this case, the atmosphere, symbolism, utopic or anti-topic

societies, or Iuri Lotman’s cultural semiotics (in *Studii de tipologie a culturii [Studies in the Typology of Culture]*, trad. Radu Nicolau, Editura „Univers”, București, 1974).

descriptions, the dynamics between the setting and the protagonist's moral ideals could be important clues hinting to the moral profile of the macro-group, to the profile attributed to it by the protagonist or by the author himself etc.

Finally, when exploring the **story**, the main interest should be constituted by the evolutions or developments in moral identity of individual protagonists or groups. Again, it would be recommended to "show" these transformations in terms of position shifts in the moral values that articulate a personal or a socio-cultural identity, to perceive modifications that cause moral conflict or solve it within the story, to expose events or actions that suggest that such changes have intimately occurred, rather than "tell" if such mutations are morally "correct" or not³¹.

Obviously, this type of analysis should permanently relate the fictional universe or selected elements to "real-life" contexts and to their scientific assessment in fields of knowledge other than that of literary studies. **Relation** (to the real world and to other discourses – scientific or cultural) is thus a crucial principle for the "hermeneutics of moral identity" I am proposing. This being said, it might be important to mention that the principle of relation does not necessarily imply reducing fiction to its "mimetic" aspects. Of course, the way in which *mimesis* is achieved (i.e. the fictional representation of reality) and the reasons determining certain representations are essential interests to such explorations. But technical or aesthetic considerations – such as narrative structure, narrative voices and points of view, aesthetical devices (metaphors, allegories, correlatives, accuracy in fictional rendition etc.), narrative discourse in general or the envisioned *cathartic* effects of the literary text – are not irrelevant either, since they ultimately contribute to the transmission, outside the actual text, of a certain message or attitude related to the moral identity issues described. Consequently, the principle of relation actually refers rather to the fact that in the context of the metaliterary interpretation of moral identity issues, the subject of the analysis itself (i.e. the notion of moral identity) imposes instruments and a vocabulary of culturally broader, interdisciplinary nature.

In other words, all elements proper to the comparative approach on literature or to literary interpretation in general can be considered on condition of their **relevance**. The principle of relevance should thus be taken into account when discerning between the fictional elements or

³¹ I am using here Wayne C. Booth's concepts of "telling" and "showing" in a somewhat dis-placed manner, i.e. applying them not to fictional, but to metaliterary discourse.

characteristics of a certain text to be analysed or left out, but it should also be kept in mind when selecting the texts themselves. In this second respect, the text/texts itself/themselves should be either relevant to the topic (i.e. they should deal with the issue by explicitly or implicitly discussing the way in which or the reasons why certain exponential individuals or groups define themselves according to particular moral identity models or patterns) or should be treated from well-chosen theoretical grounds, able to make the text(s) relevant to the topic (i.e. it is a matter of finding, for instance, relevant descriptions of moral identity of secondary importance for the intended message of the text that are however socially or culturally significant if the appropriate theoretical viewpoint is applied).

Therefore, another critical “ground rule” is that of the right selection and of the **adequacy of the theoretical instruments** to the phenomenon in question. We have seen that the concept of moral identity can be used from many different perspectives corresponding to multiple different domains of knowledge or schools of thought. Consequently, one could use these perspectives alternatively, in relation to his or her incident interests (e.g. a perspective rooted in developmental psychology might be most adequate for treating certain individual characters and their evolutions, while a viewpoint originating in the theories of social identity could be more suitable for others; then again, an axiological point of view might be more pertinent when analysing communitary moral identities, conflicting or eclectic moral identities etc.).

And of course, last but not least, in what concerns the ethics of any such hermeneutical approach, **political correctness** is of the essence: the researcher should bear in mind at all times the cultural and (consequently) moral diversity of the world and stick to a discourse that favours policies intended not to offend or disadvantage any particular group of people in society before anything else. On the other hand, though, political correctness would be relevant to “moral identity hermeneutics” in two different ways: it can concern the standpoint and the rhetoric of the analysis itself, but it can also concern the rhetoric of the text(s) submitted for analysis, the rhetoric of the work of fiction itself. In this latter sense (just as with technical and aesthetical considerations, too), evaluative judgements issued by the interpreter are evidently acceptable.

Finally, some basic possible structural patterns proper to the metaliterary discussion of moral identity could rely on typological recurrences, oppositions or similarities, on such notions as those of “moral hero/anti-hero”, “social or cultural conformity / non-conformity of the depicted moral identity models”, “moral individual model or anti-model” (usually a protagonist

or a certain type of recurring character), “moral collective model or anti-model” (a present or an absent/«spectral»³² collective character present through features of the setting), “minoritary or dominant fictional discourse on moral identity”, as well as on notions relating to the construction of identity narratives and “narrative identity”, on the complex dynamics (of acceptance or rejection, of engagement or disengagement etc.) between different exponential or significant individuals, between various groups or between individuals and the groups or macro-groups they relate to, and so on.

For instance, the recurrence in a text or with an author of morally corrupted protagonists or characters could hint to the critical fictional depiction of a morally problematic cultural, non-fictional context such as that of a certain totalitarian society. Or: the significant presence of protagonists having unusual, non-conformist moral identities could suggest a cultural shift in the macro-identity moral profile of a community. Or again, morally “different” reoccurring characters could signify the presence of a new, different micro-group or subculture within a certain society. The actions of certain protagonists could be explained by their moral appurtenance or disengagement in relation to a particular cultural group with different sets of values, to a group of more strongly (or strictly, or loosely) defined in terms of moral identity... And the examples can continue, for a wide range of options lies before the hermeneutist willing to attempt such an investigation.

To sum up, the scholarly literary interpretation of fictional texts might have much to gain by including interdisciplinary concepts such as that of “moral identity” into their theoretical arsenal: a rich new territory ready for exploration, new interests and an increased cultural and social magnitude of its inquiries. Dis-locating the concept of “moral identity” from the fields of ethics and moral psychology and relocating it the context of metaliterary discourse could reinvest hermeneutics and comparative literary analysis in general with a fresh and engaging perspective, involving novel viewpoints on such narrative elements as story, character or setting. Addressing *via* literature a large variety of acute issues of globalization like cultural identity (but also corruption, moral tyranny, moral conflict or culture clash etc.) from an angle that includes the diversity of moral choices and moral axiological systems is not nearly impossible or deprived of pertinence, since fiction may be considered to rely heavily (and by definition), on representation

³² In the sense given to the term by Jacques Derrida in *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Routledge, New York and London, 1994.

and on the social significance of its imagery (i.e. on its exemplarity, its representative nature). Moreover, this approach could rejuvenate the ancient (and rather natural) relationship between ethics, psychology and literature, proposing a new, different and compelling connection between them.

While the “usage” of the base-notion is of course not uncomplicated due to its interdisciplinary character and intricate intellectual history, conformity to some “ground rules and basic protocols” – such as the principles of “relation”, “relevance”, “adequacy” and “political correctness”, together with a sustained stance of moral neutrality, moral relativism and the concern for the phenomenon itself – could render it more “user-friendly” and possibly more pertinent than could be expected.

Acknowledgement: This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research and Innovation, CNCS- UEFISCDI, project number PN-II-RU-TE-2014-4-0240.

Bibliografie

1. Aristotle, *Nichomachean Ethics*, Hackett Publishing, Indianapolis/Cambridge, 2014.
2. Aquino, K., Reed, A., “The Self-Importance of Moral Identity”, in *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 83, No. 6, 2002, pp. 1423–1440.
3. Bandura, A., „Moral Disengagement in the Perpetration of Inhumanities”, in *Personality and Social Psychology Review*, 3(3)/1999, pp. 269–275.
4. Blasi, A., “Moral identity: Its role in moral functioning” in W. Kurtines & J. Gewirtz (Eds.), *Morality, moral behavior and moral development*, Wiley, New York, 1984, pp. 128–139.
5. Booth, W. C., *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1961.
6. Carr, D., „Moral and Personal Identity”, in *International Journal of Education and Religion*, II (1)/2001, pp. 79–97.
7. Deaux, K., Reid, A., Mizrahi, K., Ethier, K. A., “Parameters of social identity” in *Journal of Personality and Social Psychology*, 68, February 1995, pp. 280–291.

8. Derrida, J., *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Routledge, New York and London, 1994.
9. Epicurus, *The Art of Happiness*, Penguin Books, New York, 2012.
10. Fekken, C.G., Holden, R.R., „Response latency evidence for viewing personality traits as schema indicators”, in *Journal of Research in Personality*, 26, 1992, pp. 103–120.
11. Frankfurt, H., “Freedom of the Will and the Concept of a Person” in *Journal of Philosophy*, 68/1971, pp. 5–20.
12. Frankfurt, H., *The Importance of What We Care About*. Cambridge University Press, New York, 1988.
13. Hare, R. M., *Moral Thinking: Its Level, Method and Point*, Oxford University Press, 1981.
14. Hart, D., Atkins, R., Ford, D., “Urban America as a context for the development of moral identity in adolescence”, in *Journal of Social Issues*, 54, 1998, pp. 513–530.
15. Inglehart, R. “Culture and Demoacracy”, in *Culture Matters: How Values Shape Human Progress*, Lawrence E. Harrison Samuel P. Huntington (Eds.), Basic Books, New York, 2000, pp. 79-96.
16. Jenkins, F., Nolan, M., Rubenstein, K. (Eds.), *Allegiance and Identity in a Globalised World*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014.
17. Kant, I., *The Groundwork of the Metaphysics of Morals*, followed by *Rethinking the Western Tradition*, Yale University Press, New Haven and London, 2002.
18. Kohlberg, L., “From is to ought: How to commit the naturalistic fallacy and get away with it in the study of moral development” in T. Mischel (Ed.), *Cognitive development and epistemology*, Academic Press, New York, 1971, pp. 164–165.
19. Kohlberg, L., *Essays on moral development. I. The Philosophy of Moral Development*, Harper & Row, San Francisco, 1981.
20. Kohlberg, L., *Essays on moral development. II. The Psychology of Moral Development*, Harper & Row, San Francisco, 1984.
21. Laitinen, A., “Charles Taylor and Paul Ricoeur on Self-Interpretations and Narrative Identity”, in Rauno Huttunen, Hannu Heikkinen & Leena Syrjälä (Eds.), *Narrative*

- Research. Voices of Teachers and Philosophers*, SoPhi books, University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2002, pp.57-71.
22. Lapsley, D. K., „Moral Self-Identity as the Aim of Education”, in Nucci, L., Narvaez, D. (Eds.), *Handbook on Moral and Character Education*, Lawrence Erlbaum Associates, New York, 2008, pp. 30–52.
 23. Lapsley, D. K., „Moral Stage Theory”, in Killen, M. și Smetana, J. (Eds.), *Handbook of Moral Development*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, 2005, pp. 37–66.
 24. Lapsley, D. K., Lasky, B., „Prototypic Moral Character”, in *Identity : an International Journal of Theory and Research*, 1(4), 2001, 345–363. Free access online availability: http://www3.nd.edu/~dlapsle1/Lab/Articles%20&%20Chapters_files/Prototypic%20Moral%20Character.pdf [8.05.2016].
 25. Lapsley, D., “Moral Identity and Developmental Theory”, in *Human Development*, ISSN: 0018-716X (Print), eISSN: 1423-0054, Vol. 58, no.3, 2015, pp. 164-171. Free access online availability: <https://www.karger.com/Article/FullText/435926> [visited: 10.05.2016].
 26. Lotman, I., *Studii de tipologie a culturii [Studies in the Typology of Culture]*, „Univers”, București, 1974.
 27. Marshall, S. K., “A Developmental Social Psychology of Identity: Understanding the Person-in-Context”, in *Journal of Adolescence*, November 1996, 19, pp.429-442.
 28. Narvaez, D., Lapsley, D. K., „Moral Identity, Moral Functioning and the Development of Moral Character”, in Bartels, D.M., Bauman, C.W., Skitka, L.J. and Medin, D.L. (Eds.), *The Psychology of Learning and Motivation*, Vol. 50, Burlington Academic Press, 2009, pp.237-274.
 29. Skitka L. J., Maslach C., “Gender as schematic category: A role construct approach” in *Social Behavior and Personality*, 24, 1996, pp. 53–73.
 30. Taylor, C., *Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, Harvard University Press, Massachussets, 1989.

**THE NARRATIVE DIALOGUE - A RETROSPECTIVE RECONSTRUCTION
IDENTITY (NORMAN MANEA, THE EASTERN MESSENGER, DIALOGUE WITH
EDWARD KANTERIAN)**

Anicuța Novac

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Regardless of the discursive form of Norman Manea's texts (autofiction, autobiographical essay, the spoken book/ narrative interview) the writer's concern for personal history and collective history ratio remains constant. Both men of culture have common concerns and experiences, each having in their identity formula not only the experience of the East but also that of the West. The relationship centre –edge caused Norman Manea's identity structure to reconfigure. These two poles have not got into conflict but have highlighted each other: his being fed up prevented him from adopting the shallowness of American pop culture and his democratic disengagement have made him visible in the landscape of present Romanian literature. Kanterian's questions generate a confession dialogue, about himself and the world, sliding from a theme to another, from a culture to another, giving the impression of an identity-puzzle.

Keywords: spoken book, problematic identity, scriptural profile, cultural pattern, personal history

Scopul articolului este analiza modului în care discursul specific al dialogurilor narative ajută la conturarea paradigmei identitare în scrierile lui Norman Manea. Vor fi vizate astfel raportul dintre istoria personală și "marea istorie", dintre identitatea reală și cea narativă, experiențele marcante selectate de memoria afectivă (Gulagul, comunismul, exilul) și "punerea în intrigă"¹ a acestora și, mai ales, evaluarea lor ulterioară. În opera vastă a lui Norman Manea se întâlnesc forme variate de discurs: proză scurtă, roman autobiografic, autoficțiune, eseu, carte

¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Tome I, Paris, Seuil, 1983, p. 102

vorbită. Probabil nu întâmplător este aleasă o retorică variată pentru exprimarea unei identități multiple, scindate. Fiecare gen vine cu un instrumentar specific (re)configurării scenariului identitar.

Referitor la terminologie, critica franceză folosește denumirea de *interviuri narrative* sau *povești de viață/récits de vie* critica românească le numește *cărți vorbite*. În studiul *L'entretien (auto)biographique et la parole*, Rob Evans analizează conceptul de *entretien auto/biographique* din perspectivă lingvistică, evidențiind „o gramatică a datelor biografice”. Pornind de la premisa dificultății de a da sens vieții trăite, experiențelor trecute, individul mobilizează în special resursele lingvistice: „Un jeu complexe de discours de soi de de l'Autre s'exprime alors à travers des grammaires de changement, de désorientation ou de résistance.”²

Combinând două tipuri diferite de interviuri narrative, Evans obține un al treilea pe care îl denumește *entretien discursif-biographique*. În contextul acestui interviu narativ-biografic interacțiunea și raportul de reciprocitate dintre interviuator și interviuat furnizează un cadru, din care pornesc mai multe discursuri despre sine în comunicare cu celălalt. De îndată ce un subiect începe să-și povestească viața, abordând locuri, epoci, evenimente, toate acestea se leagă într-un scenariu identitar. Principalul avantaj al interviurilor narrative constă în producerea „datelor (auto)biografice”, a „biografemelor”, care arată cum subiectul a experimentat evenimentele la care a participat, ce semnificație le atribuie ulterior. Inserarea „datelor biografice” poartă denumirea de „biografizare”, concept preluat de Evans de la Winfried Marotzki: “La biographisation est le nom du processus par lequel et dans lequel le sujet remet une espèce d'ordre à son récit dans l'entretien. Cet ordre concerne le lieu, le temps, les interconnexions dans la suite des événements, les motivations, les conditions, les causes et les effets, etc.”³ Se conturează, așadar, “o gramatică a datelor biografice” care dă sens istoriei vieții prin: rezumatul și ordinea temporală a evenimentelor, evaluările, repetiția, enunțul ezitant, nuanțele vocii, ironia, reiterarea unor teme, intertextualitatea, etc.⁴

² Rob Evans, „L'entretien auto/biographique et la parole”, în *Approches non francophones des histoires de vie en Europe*, No. 55, Décembre 2008, coordination du numéro José Gonzáles Monteagudo, pp. 193 – 222, disponibil la adresa http://wase.urz.uni-magdeburg.de/evans/Literature_Depot.html/L%27entretien_autobiographique_Paris_VIII.pdf – accesată la data de 5.05.2016

³ Winfried Marotzki, 'Bildungsprozesse in lebensgeschichtlichen Horizonten' in E. M. Hoernig, 1991, (ed.): *Biographieforschung und Erwachsenenbildung*, Bad Heilbrunn, Verlag Julius Klinkhardt, pp. 182-205, apud Rob Evans, op.cit., pag. 197

⁴ Rob Evans, op.cit., pag. 220

De la abordarea lingvistică a interviului narativ trecem la accentuarea caracterului temporal al materialelor (auto)biografice. Demonstrația îi aparține lui Didier Demazière în articolul *Quelles temporalités travaillent les entretiens biographiques rétrospectifs?*. Deși observațiile se referă la povestea de viață ca metodă de anchetă sociologică, le vom aplica ca metodă de lucru în cazul interviului narativ care face obiectul de studiu al articolului. Orice interviu narativ presupune o reconstrucție subiectivă de către interviuat, trecutul fiind afectat de judecăți de valoare, de descrieri, de trăiri. Cronotopii, desemnând locuri și timpuri trecute, prezente sau viitoare, funcționează ca „biografeme.” Istoria personală povestită în contextul interviului narativ are miză identitară, întrucât individul se reflectă în amintirile sale, în ceilalți, adică în oamenii pe care i-a cunoscut.

Constând în interogarea indivizilor despre evenimentele din trecutul lor, interviul narativ face apel la memoria afectivă, care este selectivă. Subiectul interviuat alege momentele marcante pentru el, cu relevanță pentru ”istoria personală”, cu scopul de a atribui o semnificație parcursului său. Această selecție a momentelor-cheie biografice organizează secvențele după o temporalitate mai mult sau mai puțin cronologică. Se ajunge la „punere în intrigă” explicată de Demazière ca o înlănțuire a episoadelor narative într-un scenariu cu o anumită semnificație: „un procédé narratif qui permet de relier ensemble des épisodes isolés et de produire ainsi de la signification.”⁵ Se ajunge, în final, la o reconstrucție identitară retroactivă, subliniază Demazière, compusă din biografeme scoase la lumină de memoria afectivă.

Referitor la instanțele enunțatoare, subiectul interviuat se dedublează, devenind „subiect și obiect al propriului discurs”⁶. Ficționalizarea eului este explicată prin distanțarea temporală și afectivă a celui care povestește, față de evenimentele prezentate. Eu devine altul, autorul împrumutând date biografice personajelor, „măștilor sale narative”.⁷

În spațiul românesc de cultură criticul Eugen Simion este cel care a discutat despre cărțile vorbite, „o formă modernă folosită pentru a prezenta biografia intimă sau publică a

⁵Didier Demazière, „Quelles temporalités travaillent les entretiens biographiques rétrospectifs?”, în *Bulletin de méthodologie sociologique*, no. 93 / 2007, pp. 5-27, disponibil la adresa <http://bms.revues.org/506> - accesată la data de 5.05.2016., pag. 9

⁶Renouprez, Martine, „L'autobiographie en question: Poétique d'un genre”, apud Crihană, Alina, *Entre mémoire, histoire et fiction: les récits de vie des écrivains roumains de l'après-guerre dans le contexte socioculturel post-totalitaire*, dans *Synergies Roumanie*, n° 6/ 2011, p. 159

⁷Cf. terminologiei lui Paul Ricoeur, în demonstrația din studiul *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.

unei personalități.”⁸ Criticul completează profilul conceptului cu următoarele trăsături specifice: dispariția naratorului clasic, „cel care povestește fiind personajul invitat în discurs”, „dinamica imprevizibilă a rolurilor, directitatea stilului, gradul sporit de spontaneitate, mobilitatea temelor din interiorul discursului, fragmentarismul, caracterul polemic.”⁹ Se conturează profilul unui tip de scriitură cu *mare putere de seducție* asupra publicului cititor.

Vorbind despre dialogul narativ dintre Norman Manea și Saul Bellow, Simona Antofi atribuie o miză identitară *biografemelor* și *gramaticii temporale*, pe care o regăsim și în volumul de față: biografemele au rolul de a “reformula, pentru cititorul român (și nu numai), istoria individuală a lui Norman Manea, ca sursă și obiect al unei *narațiuni identitare* cu valențe prototipale, de a redimensiona, grație virtuților speculare ale scriiturii de răspuns al interviueatului, povestea vieții lui Norman Manea.”¹⁰ Este nevoie de o nuanțare în cazul în care obiectul dialogului narativ este biografia unui scriitor exilat, adaugă Simona Antofi. Dialogul va avea un rol terapeutic pentru scriitorul care a trăit trauma dezrădăcinării, ajutându-l să se împace și să-și asume trecutul: “Dialogul mentalităților și ciocnirea memoriilor culturale divergente poate dobândi accente dilematice deosebit de grave, pe care scriitura recuperatorie le scoate la suprafață, dar le și alină. Așa încât, se poate constata că unii exilați, precum scriitorul de limbă română și de etnie evreiască Norman Manea, reușesc să depășească trauma exilării și se regăsesc pe ei înșiși în relație cu trecutul acceptat și exorcizat prin scriitura retrospectivă.”¹¹

Explicând raportul dintre memorie și identitate culturală în *cărțile vorbite* din contextul socio-cultural posttotalitar, Alina Crihană vorbește despre o “criză morală”, un “revizionism agresiv” care caracterizează intelectualitatea românească: deconstruirea miturilor istorice ale comunismului, “trădarea modelelor”, “bagatelizarea ideii de elită”, mistificarea și demistificarea biografiilor disidenților și ale colaboraționiștilor. Se ajunge la o confuzie a valorilor care “blochează procesul reconstrucției identitare colective și al reconfigurării memoriei

⁸ Eugen Simion, „Cartea vorbită. Pactul cordialității vigilente”, în *Cultura* nr. 182, 17 iulie 2008, disponibil la adresa <http://revistacultura.ro/cultura.php?articol=2875> – accesată la data de 4.05.2016

⁹ Ibidem

¹⁰ Simona Antofi, *Înainte de despărțirii. Norman Manea și Saul Bellow în căutarea adevărurilor (ne)scrise*, în *Annales Universitatis Apulensis, Seria Philologica*, Nr. 15, Vol. 1 / 2014, p. 61

¹¹ Simona Antofi, *Norman Manea, Textul nomad - ipostazele narative ale identității exilice*, în *Journal of Romanian Literary Studies*, No. 5/2014, p. 658

noastre culturale”.¹² Soluția constă în reconcilierea cu trecutul printr-o confesiune cu rol terapeutic, în gestionarea lucidă și onestă a resurselor memoriei, soluție pe care o propune și Manea.

Coroborând observațiile teoretice și critice cu *biografemele* aduse la lumină prin întrebările lui Kanterian, se conturează mai multe chei de lectură ale volumului de dialoguri narrative: dezbateri asupra unor teme generale și actuale, cu mare putere de seducție asupra publicului; refacerea istoriei personale a scriitorului Norman Manea ca narațiune cu miză identitară și cu valori prototipale; demistificările *huliganului* care a profanat simbolurile culturii naționale; o *quête* identitară retroactivă, care își propune chestionarea dilemelor identitare în contextul re-semnificării, al re-evaluării favorizate de aceste dialoguri.

Dialogul narativ din volumul propus este precedat de un scurt istoric al relației intervievator-intervievat, din perspectiva lui Norman Manea, secvență intitulată *Arhiva inoportună*. Dialogul lor a început înaintea celor incluse în volum, sub forma unei polemici, Kanterian intervenind în apărarea lui Eliade, ca răspuns la articolul lui Manea, *Felix culpa*. Ulterior, argumentele aduse, „onestitatea intelectuală” și „exigența etică” a interlocutorilor i-au adus pe poziții similare în multe subiecte controversate, din domeniul cultural, ideologic, politic. În plus, identitățile mixte ale interlocutorilor și dragostea constantă pentru limba română anticipează un dialog intercultural și autentic din punctul de vedere al trăirilor. Judecățile de valoare, atitudinile și „evaluările față de statuile vechi și noi ale Olimpului românesc”, sunt imperfecte dar cât se poate de sincere, recunoaște Manea de la început, astfel încât cititorul îi poate acorda credit: „Ezitățile au existat, mărturisesc, și atunci și mereu, și nu au fost puține, chiar dacă au fost învinse, până la urmă de o instinctivă și puerilă îndârjire de a rămâne moralicește viu tocmai prin imprudență și nestăpânire. Să rămân, de fapt – mai modest și mai exact spus –, eu însumi.”¹³

Volumul cuprinde trei interviuri narrative, etapizate astfel: un dialog epistolar în perioada 1999-2001, o convorbire directă la Bard College în 2007 și încă un dialog epistolar în 2009. Temele interviului, unele dintre ele recurente, acoperă subiecte și evenimente ale *marii istorii*, filtrate prin *istoria personală*: literatura, rolul intelectualului în spațiul de cultură

¹² Alina Crihană, Crihană, Alina, *Memory and identity in the post-communist intellectual discourse*, în cadrul Conferinței Internaționale *Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity*, Vol. nr. 1/2014, p. 1081

¹³ Norman Manea, *Curierul de Est. Dialog cu Edward Kanterian*, Iași, Polirom, 2010, p. 7

românesc și american, raportul Holocaust - Gulag, România comunistă și postcomunistă, raportul etic-estetic, *insolubila chestiune evreiască*, exilul, America, islamismul, etc. Discursul interviului narativ este unul mixt: pe de o parte avem discursul interogativ, cel al lui Edward Kanterian în cazul de față, pe de altă parte avem discursul narativ autobiografic al lui Norman Manea.

Primul dialog se deschide cu o dezbatere despre literatura lui Norman Manea, vizând legătura dintre biografie și operă, tentația postmodernismului. Justificând supratema apocalipsei, a spaimei fără o sursă cunoscută, Manea recunoaște transferul de stări și de experiențe de la autor la personajele sale dar „circumscrierea apăsător biografică i se pare excesivă și insuficientă”.¹⁴ Ficționizarea sinelui și a istoriei reprezintă o constantă a scrierilor personale, explicată prin distanța temporală și afectivă care separă autorul de evenimentele povestite și prin dedublarea instanței enunțatoare în subiect și obiect al discursului. În termenii lui Ricoeur, autorul transferă identitatea personajelor, care devin *identitățile sale narrative*. Una dintre ele este băiatul din nuvela *Nunțile* care, în noul regim politic, cel comunist, trebuie să mărturisească celorlalți experiența din lagărul de concentrare. Discursul repetitiv desensibilizează atât emițătorul cât și auditoriul, fiind o trimitere la intrumentalizarea și banalizarea Holocaustului. Întrebarea despre Holocaust și antisemitism declanșează memoria afectivă a scriitorului care evocă prima experiență în care a experimentat statutul de victimă a totalitarismului, cea a deportării în Transnistria.

Raportul cu Celălalt se complică întotdeauna în cazul alogenului, Manea căutând integrarea și autoanalizându-se astfel în cazul manifestărilor antisemite: „Momentele când am luat public atitudine împotriva unor manifestări antisemite au fost relativ rare. Ecoul lor exagerat mi-a asigurat o faimă bizară, de militant, care nu mi se potrivește. Sunt, în general, înclinat mai curând spre introspecție și autocritică, decât spre autoapărare.”¹⁵ Anularea legilor rasiale, căderea regimului antonescian și instaurarea comunismului alimentează speranțele unui nou început. Socialismul *multilateral dezvoltat* impunea un *om nou* robotizat, o marionetă, oferind scriitorului în fiecare zi motive de emigrare. Simulacrul de existență îl determină pe scriitor să caute refugii în literatură sau în relațiile cu ceilalți, relații în care Manea simte că a fost mereu perceput resentimentar, ca venetic, „cu condiția sa originară, de exilat.” Legătura cu România este făcută periodic, alimentând în egală măsură și speranțele și pesimismul scriitorului.

¹⁴ Norman Manea, op.cit., p.10

¹⁵ Idem, p. 17

Neconcretizarea unor proiecte (colegiul de la Cluj, conservarea modernă a arhivei Enescu) din cauza „micilor vanități locale” îl determină să evalueze acest raport și să privească cu scepticism asimilarea de către patria-mamă, la care a visat de mic copil: „Poate că aceste două exemple vă conving de justetea precauțiilor cu care trebuie să evaluăm dorința și capacitatea României de a ieși din tenebroasa ei apatie, din nebuloasele ei complexe tradiționale.”¹⁶

Cronotopul identitar se reconfigurează și se completează progresiv, pe măsură ce subiectul intervievat rememorează evenimente, locuri, oameni dintr-o anumită etapă a biografiei sale. Dezbaterile din spațiul românesc de cultură, despre raportul etic-estetic în cazul unor scriitori ca Mircea Eliade, Emil Cioran, Mihail Sebastian, constituie una din biografemele parcursului său, ca scriitor incomod. Demitizarea realizată de Manea prin discuția despre „ambiguitățile vinovate” ale unor “icoane culturale” îl transformă într-un „caz incomod”, declanșând o defăimătoare campanie de presă. Nedreptatea, ocolirea adevărului, cenzurarea anumitor subiecte devin pentru Manea stimuli declanșatori ai unei structuri identitare din trecut, aceea de victimă a totalitarismelor: „România și viața intelectuală românească au fost parte deloc neglijabilă a biografiei și identității mele și m-am simțit aproape »silit » să declanșez, din depărtare, de împrejurări care veneau să reitereze o tradiție nefastă.”¹⁷

Manea conștientizează disjuncția operă-biografie, apreciind literatura lui Eliade, realizând recenzia *Jurnalului* lui Sebastian, ocupându-se de publicarea lui Cioran în America, îndrăgind operele lui Céline, Brecht, Sartre, Maiakovski și alții, în ciuda opțiunilor ideologice. Referitor la cazul Eliade, Manea afirmă că s-a ferit de etichetări simplificatoare, considerând că ambiguitatea ideologică trebuia asumată. Mixarea citatelor din publicistica lui Eliade și ascunderea voluntară a dovezilor de către unii intelectuali români, refuzarea unui drept la replică de către publicații importante devin motive ca reevaluarea făcută acum de Norman Manea să fie una detașat-ironică.

Aplicând teoria lui Evans despre „gramatica datelor biografice”, reiterarea unor teme (legătura cu țara, cu spațiul ei cultural, raportul eu-ceilalți, raportul artist-autoritate ideologică/culturală), ironia, evaluările dau sens și coerență unui scenariu identitar. Rezumând aceste dezbateri, huliganul, care poartă povara „păcatului crucificării marelui cărturar român Mircea Eliade”, constată existența „unor curențe de judecată critică obiectivă ale unor lideri

¹⁶ Idem, p. 34

¹⁷ Idem, p.63

literari și de opinie, considerați promotori ai occidentalismului și democrației în România actuală.”¹⁸

Cronologia fracturată a interviului narativ aduce în discuție cele două atrocități din istoria omenirii, Holocaustul și Gulagul. În contextul unei „devalorizări a memoriei” și al reapariției clișeele antisemite este justificată o astfel de reevaluare. Solicitat să descrie raportarea diferitelor națiuni la cele două catastrofe, Manea oferă un răspuns amplu și argumentat cu exemple, având experiența mai multor spații de cultură. Scriitorul știe cum sunt percepuți evreii de către ceilalți în România, oferind o concisă descriere imagologică: evreii au contribuit la propagarea comunismului, s-au transformat din victime ale regimului în „călăi resentimentari”, adjudecându-și „monopolul suferinței.” Ca exemplu prezintă cazul Garaudy a cărui controversată carte¹⁹, prin care acuză politica israeliană de manipularea datelor Holocaustului, a fost receptată diferit: în Franța și în alte țări europene a fost interzisă difuzarea lucrării respective, în timp ce, în România, prefăcătorul acuză Franța de încălcarea libertății de exprimare a autorului. Cât despre compararea celor două catastrofe, Manea are o atitudine echilibrată și obiectivă, pledând pentru adevărul istoric dar, mai ales, pentru învățarea lecției oferite de istorie, pentru a nu se mai repeta niciodată asemenea catastrofe. Acest punct de vedere amintește de „memoria exemplară” de care vorbea Tzvetan Todorov, conform căreia „prezentul trebuie să se folosească de lecția trecutului”, „să nu reclami pentru tine statutul exclusiv de fostă victimă”²⁰, permite compararea faptelor, fără să le anuleze identitatea.

Întrebările lui Kanterian completează cronotopul identitar cu două spații simbolice pentru structura identitară a lui Norman Manea: America și Germania. După ce conturează onest profilul Lumii Noi, cu atuurile și „păcatele” ei, identitatea de exilat și problematica asimilării sunt explicate prin intermediul intertextului, Manea citându-l pe scriitorul american Don DeLillo care explica exilul astfel: “O formă de pedeapsă pe jumătate înspăimântătoare și pe jumătate râvnită. A deveni parte din moara asimilării. A fi absorbit și încorporat și reprodus, făcut inofensiv și ireal.”²¹ Introspectându-se, Manea recunoaște că „în situația descentrată de exilat, a rămas focalizat asupra interiorității”, acolo unde vorbește și scrie

¹⁸ Idem, p. 62

¹⁹ Roger Garaudy, *Miturile fondatoare ale politicii israeliene*, Fronde, Alba Iulia – Paris/AlmaTip, București, 1998

²⁰ Tzvetan Todorov, *Abuzurile memoriei*, Timișoara, Editura Amarcord, 1999, p. 43

²¹ Norman Manea, op.cit., p. 104 din Don DeLillo, „A History of the Writer Alone in a Room”, traducere germană “Der Narr in seinem Zimmer”, *Die Zeit*, nr. 14/2001

în limba română. Solicitat să vorbească despre relația sa ca evreu cu Germania actuală, Manea convoacă, din nou, identitatea colectivă, destinul evreiesc. Răspunsurile sunt susținute cu argumente și exemple, amplu documentate, părănd niște microcercetări. Punctele de vedere pe aceeași temă ale unor personalități culturale, unele aprobate, altele contestate, devin o reflectare a eului, a propriei opinii, un fel de punere în abis a identității personale. Astfel, Germania este cea care l-a smuls din spațiul închis al dictaturii comuniste, oferindu-i o bursă de studiu la Berlin, este în același timp și țara datoare să păstreze memoria Holocaustului. Manea nu rezonază cu reprezentările populare ale Holocaustului, cu comercializarea excesivă care banalizează suferința, ci, mai degrabă ar accepta „o austeră tăcere codificată, intangibilă”, citându-l pe Beckett: „Nu există nimic de exprimat, nimic cu care să exprimi, nimic din ce să exprimi, nicio putere de a exprima și, în același timp, obligația de a exprima.”²²

Partea a II-a a interviului debutează cu o evocare a Bucureștiului din tinerețea scriitorului, o rememorare a vârstei de aur, când adolescentul Manea făcea călătorii explorative, având „senzația ieșirii din țarc”. Se realizează o prezentare, în contrapunct, a principalelor etape din viața orașului, cărora le corespund evenimente marcante din existența lui Manea: oraș asediat ideologic – scriitor nesubordonat politic, căutându-și refugiile în cărți, muzică, prieteni. Așadar, spațiul devine element definitoriu al matricei identitare, una din biografele traseului său existențial.

Întrebările lui Kanterian fac un salt în timp, în 2007, când îl întâlnim pe Norman Manea în ipostaza de „huligan decorat”, primind distincția Meritul Cultural în grad de Comandor, din partea României. Venind după multe alte premii internaționale, decorația este apreciată obiectiv și rece de Manea, ca fiind „un gest convențional și tardiv”, “o simpatie ambiguă întârziată”. În schimb, i-a făcut plăcere să-și amintească „partea luminoasă din existența românească”, reprezentată de profesori, colegi, iubiri, prieteni. Reluându-se tematica raportului cu țara, Manea își reevaluează poziția, aspirând la o reconciliere totală, dorită de ambele părți: “Nu mi-am dorit niciodată o relație ostilă cu România, cu atât mai puțin permanentizarea ei. Aș fi un nefericit obsedat de trecut, dacă nu aș reacționa la impulsurile prezentului cu luciditate, cu bun-simț, cu atenție și curiozitate.[...] Am fost silit să reflectez, în exil, și la faptul că, și atunci

²²Norman Manea, op.cit. 130, pasaj din *Proust and Three Dialogues: Samuel Beckett & George Duthuit*, Calder Publications, Londra, 1965

când mă consideram român, tot ca evreu eram perceput.[...] Cât despre reconciliere, da, ar fi de dorit. Dar cum spun americanii, «you need two for tango » .²³

Axa narativă a interviului revine la obsesia identitară, la interogarea identității. Autoanalizându-și scenariul identitar de până acum, scriitorul identifică trei componente ale unui hibrid: „M-am născut în România și m-am format în literatura română. Am debutat în românește, am scris și scriu și acum în românește. M-am născut într-o familie evreiască. Există o amprentă evreiască importantă a biografiei mele, pe care Holocaustul a adâncit-o. Trăiesc în America de douăzeci de ani. ”²⁴ Dacă legătura cu țara a cunoscut multe obstacole, cea cu limba română este una profund și constant asumată. Este parte din sine, de aceea, tradus, se simte înstrăinat. Limba în care creează este criteriul după care se definește un scriitor, consideră Manea: „Româna este limba interiorității mele, care a trăit cu și în mine, în toate etapele formative, adică, practic, în toată biografia, incluzând bătrânețea. Este, deci, limba mea, eul meu.[...] Tradus, chiar și bine, sunt translat, mutat, transportat în alt univers lingvistic, deci și de gândire și simțire.”²⁵

Componenta identitară evreiască este analizată din mai multe puncte de vedere, răspunsul lui Manea fiind susținut cu exemple și argumente din mai multe domenii ale cunoașterii. De exemplu, conform criteriului religios, evreul se definește prin refuzul idolatriei. În literatură Sebastian afirmase că evreului îi este caracteristică o anumită „tensiune interioară”, care îl face să oscileze între rațiune și pasiune; din punctul de vedere al Celuilalt evreul este „străinul, suspectul, cel care s-a încărcat de două mii de ani de culpa biblică și religioasă.”²⁶ Particularizând „insolubila chestiune evreiască”, Manea îndeamnă la echidistanță, susținând că evreilor ar trebui să li se accepte și greșelile și calitățile ca oricărui alt popor. În urma analizei componentelor identitare, Manea vede un avantaj în structura multietajată a identității sale, deoarece este „fertilă artistic”, transformând-o în sursă de inspirație: “Mă simt privilegiat a nu avea o clară identitate sau a poseda o identitate plurivalentă și confuză, care depășește mitologia unui anume grup social sau etnic sau lingvistic.”²⁷

Secvența a treia a interviului narativ este una epistolară, derulată în perioada ianuarie-iulie 2010. Secvența recontextualizează unele teme deja discutate, transformându-le, prin

²³ Norman Manea, op.cit., p.150

²⁴ Idem, p.171

²⁵ Idem, p. 175

²⁶ Idem, p. 200

²⁷ Idem, p.191

repetare, în biografeme relevante: cazuri de ambiguități ideologice, etice (Eliade, Goma, Manolescu), fascism-islamism, Holocaust-Gulag, antisemitism, literatură. Rezumând aproximativ douăzeci de ani de receptare a articolului *Felix culpa*, mulți autori i-au susținut observația și au recunoscut probele, mai ales că, în contextul actual, subliniază Manea, „se poate discuta senin opera lui Eliade, fără misterul unor stânenitoare secrete biografice.”²⁸ În relație cu Nicolae Manolescu, se simt nuanțele ironice ale vocii care alternează cu un umor semiinofensiv, folosit pentru a banaliza subiectul: „Așa cum am mai spus, nu l-am acuzat de antisemitism și nu îl consider antisemit. [...] L-am acuzat de «lectură infidelă», de frivolitate, incorectitudine, politicianism, narcisism etc., dar nu de antisemitism. [...] Cum ar putea, de altfel, un « infidel » să fie antisemit?”²⁹

Revenind la antisemitism, o altă constantă a biografiei sale, Manea nu se consideră un militant al acestei cauze. El preferă să vorbească, cu onestitate, și despre aspectele negative, și despre cele pozitive ale unei teme, separând etica de estetică, sau politica de estetică, așa cum a reieșit din exemplele anterioare. În plus, antisemitismul este mereu „responsabilitatea celui alt, de aceea trebuie condamnat de ne-evrei”, adaugă Manea. Raportarea personală la antisemitism înseamnă, în cazul lui Manea, un capitol al biografiei, marcat de raportul eu-celălalt, înseamnă asumarea marginalității și o temă de meditație. Răspunsul continuă cu trimiteri intertextuale, la definiții sau explicații ale antisemitismului, date de diferite personalități românești și străine.

Secvența se încheie, simetric, cu revenirea asupra literaturii, dând semnificație „punerii în intrigă” a scenariului identitar al unui scriitor care și-a chestionat identitatea problematică în lucrările sale. Întrebat de Kanterian de existența unor diferențe între receptarea din Est și cea din Vest, Manea își începe răspunsul cu un citat din Eugen Ionescu, care are rolul de a anticipa concluzia personală și de a-i reflecta mentalitatea. Până să plece din țară, păreriile criticilor au fost împărțite, textele apreciative alternând cu “reticența” și cu „reaua-voință”. Reputatele premii internaționale sunt puse în contrapunct cu nerecunoasterea de către „autoritatea literară” locală, Manea simțindu-se eliminat, respins etnic, social-politic, cultural. În ciuda raportului problematic cu celălalt, rămâne constantă componenta identitară românească, reprezentată de limba română, „patria de hârtie”³⁰ a scriitorului: “Poete evreii au o slăbiciune în

²⁸Idem, p. 267

²⁹Idem, p. 303

³⁰Nicoleta Sălcudeanu, *Patria de hârtie. Un eseu despre exil*, Aula, 2003

plus, cum am mai spus. Ca toți cei cărora li s-a contestat apartenența la o patrie, sunt bucuroși să-și poată revendica una. A mea rămâne limba română, refugiată în America.”³¹

Volumul de dialoguri narative se încheie cu un fel de epilog, în care Kanterian prezintă istoria prieteniei cu Norman Manea. Gramatica temporală fracturată a dialogului narativ face posibile re-poziționările subiectului intervievat față de anumite evenimente din etape diferite ale biografiei. Receptându-l pe Manea mai întâi pe filieră germană, apoi română, Kanterian îl descoperă în ipostaze multiple: de om, de scriitor, de profesor la Bard College. Autorul atribuie acestui volum două roluri: un rol edificator pentru cititorii interesați de tematica de actualitate și de interes general, dezbătută aici și un rol demistificator, având ca țintă un autor care se bucură de faimă și de respingere, aceasta venind, paradoxal, din partea țării sale.

Concluzionând, reconstrucția identitară la care se ajunge în final, coroborând întrebările care scoteau din trecut oameni, locuri, evenimente, cu răspunsurile, se ajunge la ipostaza scriitorului care își interoghează, prin scris, structura identitară multistratificată. Kanterian rămâne cu aceeași identitate-puzzle a scriitorului: „Norman Manea este evreu, român, om din Bucovina de pe Hudson.”³²

Bibliografie

1. Antofi, Simona, *Norman Manea, Textul nomad - ipostazele narrative ale identității exilice*, în *Journal of Romanian Literary Studies*, No. 5/2014, pp. 657-667
2. Antofi, Simona, *Înainte de despărțirii. Norman Manea și Saul Bellow în căutarea adevărurilor (ne)scrise*, în *Annales Universitatis Apulensis, Seria Philologica*, Nr. 15, Vol. 1 / 2014, p. 61-72
3. Crihană, Alina, *Entre mémoire, histoire et fiction : les récits de vie des écrivains roumains de l'après-guerre dans le contexte socioculturel post-totalitaire*, dans *Synergies Roumanie*, n° 6/ 2011, pp. 157-169

³¹Norman Manea, op.cit., p. 341

³²Idem, p. 365

4. Crihană, Alina, *Memory and identity in the post-communist intellectual discourse*, în cadrul Conferinței Internaționale *Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity*, Vol. nr. 1/2014, pp. 1071-183
5. Demazière, Didier, „Quelles temporalités travaillent les entretiens biographiques rétrospectifs ?”, în *Bulletin de méthodologie sociologique*, no. 93 / 2007, pp. 5-27, disponibil la adresa <http://bms.revues.org/506> - accesată la data de 4.05.2016.
6. Evans, Rob, „L’entretien auto/biographique et la parole”, în *Approches non francophones des histoires de vie en Europe*, No. 55, Décembre 2008, coordination du numéro José Gonzáles Monteagudo, pp. 193 – 222, disponibil la adresa http://wase.urz.unimagdeburg.de/evans/Literature_Depot.html/L%27entretien_autobiographique_Paris_VIII.pdf – accesată la data de 4.05.2016.
7. Manea, Norman, *Curierul de Est. Dialog cu Edward Kanterian*, Iași, Polirom, 2010.

THE REVEALING OF THE SELF IN EMINESCU'S POETRY

Ștefan-Mihai Sebesi-Sütö

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Looking past Mihai Eminescu's exterior meaning of his poems, it appears almost overwhelming the metamorphic process of being turned to its own reconciliation with the Self. Eminescu's verse is not only an invitation to explore the Romanian Romantic heritage, but also a way of revealing the archetypal image of the Self.

Keywords: Mihai Eminescu, poetry, the Self, archetype, nature, alchemy

Născută din interioritatea ființei, poezia lui Mihai Eminescu fixează ancadramentul unui proces metamorfic care tinde spre Absolut. Pentru poet, creația presupune propria-i întâlnire recognoscibilă cu Sinele, reconciliere manifestată oniric și unde codrul e de aur, teiul e de aur, apa e de aur, chiar dorința de moarte devine de aur: „Aș dori odat' să mântui.”

Destăinuirea Sinelui, văzut ca proiecție arhetipală, se explică tot astfel cum alchimia dezvăluie reprezentarea simbolică a procesului de individuație fiindcă redescoperirea imaginii arhetipale a Sinelui va presupune mereu coborârea în infernul textual, separarea formei exterioare a poeziei și înălțarea fondului profund al sensului, reliefând cunoașterea lumii în tainele ei cele mai adânci. Poezia devine *Aludelul*, vasul alchimic în care se consumă Marea Operă. Mereu îndreptat spre atingerea Absolutului, poetul se metamorfozează, devine alchimistul ce își întinde țesătura metaforică, limbajul versului, ca semn al unei chemări spre transcendență. Călăuza procesului va fi însuși poemul, Creanga de Aur sau Firul Ariadnei, ce va surprinde în străfundul său ipostazierea Sinelui, nu altfel decât prin înclinația către stările superioare ce permit ființarea, exploatarea condiției „nemuritoare și rece” a omului de geniu în opoziție cu cea a omului comun.

Legătura dintre omul de geniu din poemele eminesciene, respectiv ipostazierea arhetipală a Sinelui devine recognoscibilă în măsura în care, la o simplă analiză, constatăm obscuritatea ce învăluie revelarea condiției celor două. Neînțeles de lumea în care trăiește, geniul trebuie să parcurgă pelerinajul spre structurile originare, primordiale, întrucât, desprins din lumină, devine lumină ce se așază deasupra colectivității. Cel inițiat în a înțelege lumea în profunzimea ei va purta mereu jugul ocultării sacrificiale. El este cel care va renaște prin propria sa moarte, tot astfel cum Luceafărul revine pe bolta cerească după contactul cu divinația, Demiurgul, Absolutul, comunicare simbolică cu propriul Sine. Moartea nu trebuie așadar receptată în lirica lui Eminescu drept stadiu terminal, ci mai degrabă cu sens catanamorfotic. Până și poetul însuși nota într-o filă de manuscris, referitor la condiția geniului, că „singura sa menire e de a arăta, neobosit și imperturbabil, calea spre cer.”

Traseul sinuos al poeziilor lui Eminescu, nu de puține ori evocând prezența miturilor, ia forma unei epifanii. Nu în sens religios, desigur, ci mai degrabă reflectând manifestarea unui arhetip. Arhetipul, asemeni mitului, surprinde sacralitatea unei proiecții prin excelență solară în termeni alchimici, denumită prin înstrăinarea eroului față de lumea în care ființează, neînțelegere care în cele din urmă va prezida refacerea legăturilor cu sacrul. Geniul, separat de colectivitate, parcurge infernalul drum spre cunoașterea de sine, rit dionisiac de separare a elementelor nemuritoare de cele reziduale, echivalent al dictonului alchimic „mori și devino”. Destăinuirea Sinelui constă așadar în devenirea geniului re-conectat la principiul superior al divinației, al împlinirii totale, al Absolutului. Acesta este așadar traseul alchimic, transcendental, ce trebuie urmărit în deplinătatea sa metamorfotică din poemele eminesciene.

Aparținând romantismului, melancolia apare în lirica „poetului nepereche” de cele mai multe ori prin motivul oximoronic al dorului ce închide în interiorul semnificației sale întreg procesul alchimic de trecere de la starea de negru la starea de alb ce învăluie întreaga desăvârșire, descrierea oximoronică a dorului favorizând în același timp înțelegerea dihotomiilor: etern-efemer, deschidere-închidere, conștient-inconștient, limitat-nelimitat etc., constante ale creației și făuritoare a mandalei.

Jung ne vorbește despre mandala alchimică precum un centru în jurul căruia se înșiră varietatea simbolurilor onirice ale procesului de individuație, „imagini de natură arhetipală care

apar în vis în jurul unei centru, Sinele.”¹ Motive precum dorul, codrul, teiul, izvorul, luna, stelele, soarele etc. au funcție revelatorie în poemele lui Eminescu înscriindu-se ca raze ale aceluiasi cerc ce tinde spre împlinirea unui ideal, setea de Absolut.

Există așadar o alchimie a cuvântului, un extaz al logosului prin care revenim la matricea originară, „la rădăcinile primare ale existenței de unde încep toate revelațiile,”² iar creația eminesciană este o astfel de rădăcină. Tindem să credem că tocmai această alchimie a cuvântului ne apropie de armonia edenică, primordială, fie că subiectul creației izvorăște din istorie, folclor, cosmogonie având la bază visul vârstei de aur, mitul renașterii succesive, conexiunea cu divinitatea, cu adevărul Absolut, simțul absolut, iubirea absolută sau dorul nestatornic ce sfințește și stigmatizează legătura dintre gând și „adâncul ființei umane.”³ *Cum izvorând îl înconjur/ Ca niște mări de-a înnotul/ El zboară gând purtat de dor/ Pân’ piere totul, totul.* Dorul e sarea alchimică ce permite hierogamia *in illo tempore* conlucrând pe baza formulei *solve et coagula*, e calea cunoașterii existențiale ce se dorește a fi revelată, iar nu puține sunt cazurile în care pentru a savura extazul existențial poetul apelează la cunoașterea prin iubire, deși de cele mai multe ori e o iubire neîmplinită.

Poate cel mai expresiv dintre poeme în care ni se prezintă destinul iubirii neîmplinite rămâne, desigur, *Luceafărul* pentru care poetul valorifică două variante de basm, în același timp surprinzând destinul inițiativ într-ale amorului al eroinei, Cătălina, respectiv întoarcerea spre uterul primordial, spre Demiurg, a lui Hyperion reliefat prin mitul cosmogonic. Inspirat din cele două basme culese de germanul Richard Kunisch din Muntenia, *Fata-n grădina de aur*, respectiv *Miron și frumoasa fără corp*, capodopera eminesciană inversează rolurile inițierii în raport cu consistența tematică a altor basme, păstrând cum era de așteptat firul embrionar al dragostei dintre cele două ființe, una pământească, alta nepământească. Dacă basmul în definirea sa concentrează întreg arsenalul de capcane, probe sau situații inițiatice prin care eroul este nevoit să treacă în desăvârșirea sa, cele 98 de catrene ce formează corpusul poemului funcționează ca alternanță atât a planurilor, universal-cosmic, respectiv uman-terestru, cât și a participanților sau a destinelor fiecăruia. De această dată însă, nu eroul singur e cel care trebuie să treacă prin infernul desăvârșirii, ci și fata calcă mrejele inițierii, învață pas cu pas amorul, pe când

¹ Carl Gustav Jung, *Psihologie și alchimie*, Editura Teora, București, 1998, p. 43.

² Emil Cioran, *Cartea amăgirilor*, Editura Humanitas, București, 1991, p. 8.

³ Constantin Noica, *Povestiri despre om*, Editura Cartea românească, București, 1980, p. 210.

nemuritorul astru al nopții este nevoit să parcurgă treptele unui *regressum in utero* luând contact cu idealul cunoașterii Absolute, Demiurgul, în alchimie unul dintre simbolurile Sinelui, ce cunoaște întreaga taină a Universului. Animați de cunoaștere, scopul final e diferit pentru ambii.

Felul în care Mihai Eminescu își conturează incipitul vastului poem grefiază o atmosfera feerică de basm, prezentarea fetei de împărat, încă nenominalizată, fiind asemeni zețelor grecești, fără termen de comparație: „A fost odată ca-n povești,/ A fost ca niciodată./ Din rude mari împărătești,/ O prea frumoasă fată.”

Din primele versuri fata este unicizată prin câteva trăsături: este de origine nobilă, dar caracteristica cea mai flagrantă e superioritatea rezultată din propriei frumusețe. Frumusețea fetei împinsă la superlativ devine unică prin comparația cu Fecioara, simbol al purității absolute, respectiv luna, simbol alchimic al femininului: „Și era una la părinți/ Și mândră-n toate cele,/ Cum e Fecioara între sfinți/ Și luna între stele.” Având o condiție deosebită prin aspectu-i excepțional, fata de împărat e predispusă unei aventuri existențiale, îndreptându-și pașii spre fereasta ca pas de trecere și legătură între cele două planuri aflate în opoziție, ea pământească, aparținând planului terestru, el, cel pe care-l așteaptă aparținând planului cosmic. În vechile concepții alchimice, fereastra este asociată cu cel de-al cincilea element al Universului, eterul, „chintesența pe care Platon sugera că a folosit-o Creatorul la facerea lumii, pentru a lega planurile superioare cu lumea inferioară.”⁴ Astfel, fereastra devine liantul întâlnirilor celor doi, întâlnire ce are loc într-un cadru obscurizant: „Din umbra falnicelor bolți/ Ea pasul și-l îndreaptă/ Lângă fereastră, unde-n colț/ Luceafărul așteaptă./ Privea în zare cum pe mări/ Păsare și străluce,/ Pe mișcătoarele cărări/ Corăbii negre duce.” Obscurul învăluie întreaga procesualitate a lui *Magnum Opus*, căci complexitatea metamorfozelor elementelor nu au cum să fie dezvăluite întregii lumi. Totul se petrece treptat, fata urmând a-și concretiza pelerinajul existențial prin împlinirea iubirii cu „vicleanul copil de casă”, în timp ce Luceafărul purcede drumul spre cunoașterea de sine. Marea, la fel ca și fereastra, funcționează în poem asemeni unei oglinzi, spațiu de trecere ce favorizează intuirea prezenței *tetrasomiei*, teorie alchimică a elementelor, într-o singur catren: „Privea în zare cum pe mări/ Răsare și străluce,/ Pe mișcătoarele cărări/ Corăbii negre duce.” Dihotomia „străluce-negre” aduce în vedere un fel de i-limitare a spațiului și timpului conturând totodată nocturnul ca timp preferat de Eminescu, timp ambiguu, oferind

⁴ Diana Fernando, *Alchimia ilustrată de la A la Z*, Editura Aldo Press, București, 1999, p. 81.

posibilitatea unei comunicări continue a celor două planuri, uman-terestru și universal-cosmic, prin intermediul privirii. Privirea privilegiază verticalizarea aspirațiilor celor doi, rezultat în urma unui ritual al așteptării: „Îl vede azi, îl vede mâini,/ Astfel dorința-i gata;/ El iar, privind de săptămâni,/ Îi cade dragă fata.”

Cufundarea în vis concentrează semnificațiile unei eliberări. Cum cei doi protagoniști fac parte din două lumi complet diferite, scenariul alchimic, construit în jurul motivului visului, pare unul simplist, tinderea spre înfăptuirea unei hierogamii, nunta alchimică a două principii complementar-opuse. Deși cele două elemente par predispuse realizării acestui scenariu, scopul final este de fapt altul. Vorbind de privire ca fiind cea care menține vie flacăra dorinței spre cunoaștere ce animă astrul, respectiv preafrumoasa fată, având coordonatele verticalizării, Luceafărul, datorită fetei încă nenominalizată pentru a nu-și pierde unicitatea, își va canaliza propria devenire spre Demiurg. E o dublă verticalizare, opozabilă și complementară în același timp, a fetei înspre cunoașterea erosului, a astrului direcționat spre cunoașterea de sine, țesătura poemului eminescian funcționând asemeni unei pânze de paianjen ce ne atrage în capcană. La o privire atentă devine recognoscibilă osatura procesului alchimic urmărit, dubla determinare a forțelor, întrucât datorită Luceafărului fata ajunge să-și îndeplinească idealul, pe când astrul își conștientizează originea din dorința de a-i cere Demiurgului moartea în detrimentul nemuririi. Fiind de natură basmologică, vastul poem presupune manifestarea unui element menit să deranjeze ordinea firească a existenței, fata de împărat putând fi văzută drept călăuză a inițierii prin chemările pe care i le adresează, dar care datorită neputinței Luceafărului de a accede în lumea ei va cunoaște extazul existențial Eros.

Mreaja idilică se materializează ca visare, apare și motivul dorului, iar metafora revelatorie a castelului unde ea apare prefigurează opera la negru prin care trebuie să treacă astrul: „Cum ea pe coate-și răzima/ Visând ale ei tâmpile,/ De dorul lui și inima/ Și sufletu-i de împlire./ Și cât de viu s-aprinde el/ În orișicare sară,/ Spre umbra negrului castel/ Când ea o să-i apară.” Revine în acest tablou și simbolul fereastrei ca spațiu al deschiderii, poartă de trecere dintr-o lume în alta, iar oglinda, dătătoare de viață, transformă lumina în substanță organică: „Și din oglindă luminiș/ Pe trupu-i se revarsă,/ Pe ochii mari, bătând închiși/ Pe fața ei întoarsă.” Prezentă în vis, oglinda ascunde adâncimi nebănuite, e ușa care permite structurilor inconștiente să iasă la suprafață. Jung spune că „astfel de pătrunderi sunt înspăimântătoare, cei ce se află în

spatele ei personifică o umbră a inconștientului.”⁵ Această personificare nu este altceva decât *animus-ul* care ascunde caracterul iluminării, realizarea Sinelui, urmând calea armonizării contrariilor dintre cele două componente ale inconștientului, demonstrând încă o dată tinderea spre împlinire a fetei de împărat, dorința ei de cunoaștere, de a atinge un ideal, Absolutul, reflectată prin Eros: „acțiunea unor astfel de figuri are deseori un caracter anticipativ; ceea ce înseamnă că o activitate, pe care o va realiza mai târziu cel care visează, este anticipată. În cazul acesta, este menționată scara care semnifică urcarea sau coborârea.”⁶

Chemarea fetei funcționează asemeni scării menționate de filozoful german urmărindu-se iluminarea asemuite invocațiilor sau descântecelor populare: „Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n casă și în gând/ Și viața-mi luminează!” Cele două chemări ale fetei nu rămân fără răspuns, astrul încercând să se preschimbe succesiv în două apariții care dacă nu sunt umane, și nici nu pot fi, primesc aparențe omenești. Născut din unirea contrariilor, metamorfozele celui „pe deasupra mergător” ascund înțelesuri alegorice. Aceste chemări întrețin dorința de cunoaștere, ea cheamă Luceafărul care se cufundă în mare.

Cufundarea în mare poartă simbolistica spălării ce în alchimie conduce direct la albire spre învierea acestuia, „este stadiul de argint care trebuie înălțat însă la stadiul solar.”⁷ În interpretare alchimică spălarea corespunde unei metamorfoze, respectiv unei renașteri, pentru ca în opera de albedo să se producă *illuminatio*. Cu genialitate poetul prezintă răspunsurile astrului printr-o dublă ipostaziere, cea angelică, apoi demonică, modele ce vor lua naștere din elemente ce aparțin unor planuri distincte: marea și cerul, noaptea cosmică și soarele. Vorbim așadar de *arta balanțelor*, concept alchimic ce detaliază lupta a două naturi diametral opuse și care odată armonizate permit transcendența spre stările superioare ale cunoașterii. De remarcat rămâne și faptul că deși fata pare însuflețită de dorința împlinirii idealului existențial prin Eros, ea doar așteaptă răspunsul Luceafărului, nu pleacă în căutarea lui precum procedează de obicei eroii purificându-se prin procedeul inițierii, un prim semn al imposibilității de a accede la desăvârșire urmând calea astrului, desăvârșire ce se va realiza în cele din urmă datorită „copilului de paj”.

„El asculta tremurător,/ Se aprindea mai tare/ Și s-arunca fulgerător,/ Se cufunda în mare;/
Și apa unde-au fort căzut/ În cercuri se rotește,/ Și din adânc necunoscut/ Un mândru tânăr

⁵ Carl Gustav Jung, *Psihologie și alchimie*, ed. cit., p. 49.

⁶ *Ibidem*, p. 55.

⁷ *Ibidem*, p. 208.

crește.” Marea primește în acest tablou semnificația substanței care unește ce se află deasupra cu dedesubtul. Din armonizarea celor două naturi se ivește o siluetă superioară lumii în care trăiește fata: „un tânăr voievod/ Cu păr de aur moale,” ce „ține-n mână un toiag/ Încununat cu treistii.” Asistăm la o primă enunțare a condiției Luceafărului în opoziție cu cel al fetei, el, un tânăr voievod desprins din soare, ea o ființă pământeană. Toiagul încununat cu treistii amintește de figura unui discipol al lui Hermes considerat părintele alchimiei, Amon-Ra, „personificarea soarelui de seară, ținând în mână ankh-ul, viața.”⁸

Natura duală a astrului e susținută de versurile care urmează, putându-i percepe esența soarelui de seară din împreunarea cerului și a mării: „- Din sfera mea venii cu greu/ Ca să-ți ascult chemarea,/ Iar cerul este tatăl meu/ Și mumă-mea e marea./ Ca în cămara ta să vin,/ Să te privesc de-aproape,/ Am coborât cu-al meu senin/ Și m-am născut din ape.” Coborârea și nașterea Luceafărului din apă simbolizează una dintre etapele calcinării premergătoare obținerii lui *Magnum Opus*, Marea Operă, apa fiind una dătătoare de viață și de moarte fiindcă pentru a-i deveni mire astrul este nevoit să renască. Coborârea Luceafărului de pe bolta cerului trebuie interpretată ca având un dublu rol, pentru el reprezentând calcinarea, pentru ea evocând sublimarea: „Acolo-n palate de mărgean/ Te-oi duce veacuri multe,/ Și toată lumea-n ocean/ De tine o s-asculte.” Refuzul chemării Luceafărului din partea fetei nu surprinde deoarece planul desăvârșirii sale va fi altul.

În mod remarcabil Mihai Eminescu surprinde esența angelică a metamorfozării văzută prin ochii fetei. Tocmai această esență este cea care va determina refuzul, întrucât pentru cel care aspiră la cunoașterea de sine este necesar să parcurgă întreaga procesualitate hristică, sacrificială pentru a se înălța din nou din negrul ce în final îl va elibera: „- O, ești frumos, cum numa-n vis/ Un înger se arată,/ Dară pe calea ce-ai deschis/ N-oi merge niciodată;/ Străin la vorbă și la port,/ Lucești fără de viață,/ Căci eu sunt vie, tu ești mort,/ Și ochiul tău mă-ngheață.” Reprezentând două lumi incompatibile fata-l percepe ca pe un străin deoarece obiectul cunoașterii celor doi este, așa cum am enunțat anterior, diferit.

Respectând formula basmului, în cea de-a treia noapte „vine/ Luceafărul deasupra ei/ Cu razele-i senine.” Reapare motivul somnului permițând anamneza trăirilor exprimate prin oximoronul dorului: „Ea trebui de el în somn/ Aminte să-și aducă/ Și dor de-al valurilor domn/

⁸ Diana Fernando, *Alchimia ilustrată de la A la Z*, ed. cit., p. 175.

De inim-o apucă:/ - Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n casă și în gând/ Și viața-mi luminează!” Celei de-a doua chemări Luceafăru-i răspunde printr-o altă metamorfoză, dar care repune în evidență superioritatea astrului. Începe totodată procesul de disoluție izvorât din durere care se manifestă universal: „Cum el din cer o auzi,/ Se stinse de durere,/ Iar ceru-ncepe a roti/ În locul unde piere;/ În aer rumene văpăi/ Se-ntind pe lumea-ntreagă,/ Și din a chaosului văi/ Un mândru chip se-ncheagă; Pe negre vișele-i de păr/ Coroana-i arde pare,/ Venea plutind în adevăr/ Scăldat în foc de soare./ Din negru giulgi se desfășor/ Marmoreele brațe,/ El vine trist și gânditor/ Și palid e la față.” Născut din neființă și învăluit în întuneric, Luceafărul își păstrează totuși esența superioară, iar imaginea fantasmagorică a venirii sale plutind în adevăr aduce cu sine intuirea locului unde-și va afla împlinirea, în sânul Universului. Corupt, astrul trebuie să se înalțe pe bolta cerească pentru a primi învățătura sacră. Pe măsură ce pășește în lumea muritoarei Erosul devine pentru el Thanatos: „Dar ochii mari și minunați/ Lucesc adânc himeric,/ Ca două patimi fără saț/ Și pline de-ntuneric.”

Urmărind țesătura poetică ne este revelată, ca și în cazul primei metamorfoze, natura duală din care fantasma s-a întruchipat: „Și soarele e tatăl meu,/ Iar noaptea-mi este muma.” El este așadar soarele de seară ipostaziat însă precum un demon. Luceafărul își cunoaște apartenența la ordinul nemuritorilor în antiteză cu cel al pământenilor, iar chemarea fetei de a coborî pe pământ funcționează ca o capcană ce va predispute inițierea care va urma: „Da, mă voi naște din păcat,/ Primind o altă lege;/ Cu vecinicia sunt legat,/ Ci voi să mă dezlege.” Nașterea din păcat e ultima treaptă pe care poate păși un nemuritor întrucât aparține doar domeniului uman. Tocmai această dorință e cea care va determina moartea astrului: „Și se tot duce... S-a tot dus./ De dragu-unei copile,/ S-a rupt din locul lui de sus,/ Pierind mai multe zile.” Pieirea lui, cu alte cuvinte negarea de sine, se manifestă precum *nigredo* din care se va revela ulterior *albedo*. Negreala, calcinarea sau moartea au un dublu rol, de a pune capăt unui ciclu, respectiv de reînnoire, renaștere odată ce inițierea a avut loc. În drumul său spre a-și cere dezlegarea de nemurire, Luceafărul va trece prin întunericul original din care va renaște drept lumină primordială, scopul suprem, refacerea legăturilor pierdute cu Sinele simbolizat de Demiurg. Respectând principiul goethean *stirb und werde*, considerat element fundamental al tuturor metamorfozelor, el *moare și devine*.

În tot acest timp cât astrul piere de pe bolta cerească fata de împărat, nominalizată drept Cătălina, își dezvăluie proveniența prin pierderea unicității. Numele ei însă, la o analiză atentă,

pare a sugera infuzia formei populare a Selenei, „lina”, adică luna, dar cum ea face parte din lumea muritoare își pierde atributele primordialității. Putem înțelege acum adevărata intenție a poemului eminescian de destăinuire a două experiențe existențiale diferite, a două idealuri opuse. În acest sens prin procedeul onomastic nu-i putem privi pe cei doi protagoniști încercând să refacă imaginea simbolică a cuplului primordial, conjuncție a principiului solar cu cel selenar prin și datorită incompatibilității lumii determinate de existența celor doi. Ca o consecință, fiecare ideal va fi îndeplinit pentru fiecare în lumea în care ființează.

Cel de-al doilea tablou al poemului debutează cu prezentarea lui Cătălin în ipostaza omului comun ce împreună cu Cătălina se află într-o relație de compatibilitate dată prin nume, cât și o incompatibilitate oferită de statutul social, dar care nu este de nerezolvat ca în cazul Luceafărului: „În vremea asta Cătălin,/ Viclean copil de casă,/ Ce umple cupele cu vin/ Mesenilor la masă,/ Un paj ce poartă pas cu pas/ A-mpărătesii rochii,/ Băiat din flori și din pripas,/ Dar îndrăzneț cu ochii,/ Cu obrășei ca doi bujori/ De rumeni, bată-i vina,/ Se furișează pânditor/ Privind la Cătălina.” Armonizarea contrariilor dintre cei doi presupune în cele din urmă înfăptuirea *Micilor Mistere* pentru obținerea Marii Opere alături de realizarea *Marilor Mistere* dezirabile de Hyperion.

Idila cuplului Cătălin – Cătălina dezvăluie inițierea în tainele Erosului văzută ca joc: „- Dacă nu știi, ți-aș arăta/ Din bob în bob amorul,/ Ci numai nu te mânia,/ Ci stai cu binișorul./ Cum vânătoru-ntinde-n crâng/ La păsărele lațul,/ Când ți-oi întinde brațul stâng/ Să mă cuprinzi cu brațul;/ Și ochii tăi nemișcători/ Sub ochii mei rămâie.../ De te înalț de subsuori/ Te-nalță din călcâie;/ [...] Și ca să-ți fie pe deplin/ Iubirea cunoscută,/ Când sărutându-te mă-nclin,/ Tu iarăși mă sărută.” Experiența inițiată nu poate fi pe deplin înfăptuită fără renunțarea la reziduurile exterioare, întrucât doar cel eliberat de orice corupție poate purcede spre următoarea treaptă a cunoașterii absolute. Din acest motiv prezența Luceafărului devine doar sugerată, amintită în pasajul idilic al învățării amorului, Cătălina conștientizând totodată neputința de a accede în lumea lui: „Și-n veci va rămânea departe.”

Începutul celui de-al treilea tablou debutează asemeni unui pastel cosmic înfățișând scopul suprem al cunoașterii Luceafărului printr-un *regressum in utero*, călătorie cu rol fundamental. Zborul interstelar al Luceafărului, „un cer de stele dedesubt,/ Deasupra-i cer de stele”, contemplă un drum al cunoașterii, regresiv, spre origini, la capătul căruia i se va destăinui Demiurgul, în alchimie fiind cel ce cunoaștea tainele cele mai profunde ale Universului, proiectat

ca simbol al Sinelui. Este așadar un drum al cunoașterii, conștientizării propriei esențe. Desprins de lumea umană și detașat temporar de orice legătură cu aceasta, astrul străbate căi ce nu mai depind de timp, un *illo tempore*, din care se va înfățișa haosul primordial: „Porni luceafărul. Creșteau/ În cer a lui aripe,/ Și căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe./ [...] Și din a chaosului văi,/ Jur împrejur de sine,/ Vedeă, ca-n ziua cea dentâi,/ Cum izvorau lumine.” Metafora zilei dintâi amintește de geneza Universului, moment esențialmente sacru pentru cel care aspiră la cunoașterea absolută. El, Luceafărul, e lumina izvorâtă din lumină, Adevărul izvorât din Adevăr, *Opus Magnum* al Creatorului. Ca și în alchimie datorită sacralității procesului făuritor, momentul creaționist este unul învăluit în obscuritate: „Căci unde-ajunge nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaște,/ Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște.” Setea de cunoaștere îl va absorbi total, el moare pentru a renaște din perpetua izvorâre. Dorința lui hotărâtoare de dezlegare e cea care-l împinge să comită păcatul ultim, negarea propriei esențe nemuritoare: „- De greul negrei vecinicii,/ Părinte, mă dezleagă/ Și lăudat în veci să fii/ Pe-a lumii scară-ntreagă.”

Odată ajuns în fața Creatorului ne este dezvăluită dubla sa însemnătate: perceput ca stea a norocului de către oameni ce au „prigoniri de soarte”, dar și ca revelare a condiției superioare a inițiatului. Hyperion este cel născut din soare, izvorât din i-limitarea cercului strâmt al omenirii. Trăind sub semnul efemerității lumea muritoare nu poate accede spre înțelegerea tainelor creației, de aceea nu poate să tindă spre acest suprem ideal, ci doar spre împlinirea *Micilor Mistere*, aici, în lumea în care există. Născut din imperiul luminii însă, Hyperion va rămâne mereu regent al emanației divine care prin conștientizarea neputinței de a i se oferi moartea restabilește ordinea universală a existenței, *Marile Mistere*.

„În locul lui venit din cer/ Hyperion se-ntoarse/ Și ca și-n ziua cea de ieri,/ Lumina și-o revarsă” surprinzând erotismul perechii Cătălin – Cătălina „sub șirul lung de mândri tei.” Teiul, *axis mundi* în creația eminesciană completează și întărește tabloul idilic dintre cei doi înseninați prin Eros. Revine totodată în finalul poemului imaginea cercului ca rezultat al împlinirii idealului de iubire reprezentată prin versurile: „Abia un braț pe gât i-a pus/ Și ea l-a prin în brațe” idee reluată de poet tocmai pentru a sugera sfârșitul inițierii.

Ultimul catren al vastului poem aduce clarificări în ceea ce privește condiția superiorității Luceafărului: „Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece”, asumându-și definitiv reautentificarea sacralității cândva pierdute, calea

ascensională pecetluită prin coborârea în criza și infernul existențial, transcendență necesară spre locul pierdutei divinități. Pentru Hyperion moartea nu a reprezentat decât singura cale de refacere a contactului cu primordialitatea, redescoperirea Sinelui pierdut ca patos al celei mai profunde posibilități ale cunoașterii denumită metaforic drept „chaos de lumină.” Proiecția fetei „primește virtuțile unui spațiu – oglindă și devine condiția recunoașterii sinelui, care-și depășește înstrăinarea.”⁹

Publicat pentru întâia oară în anul 1883 poemul ne așază față în față cu *Marea Operă* reprezentată ca dublu destin, unul complementar celuilalt. Cu fiecare vers în parte opera se transformă în cea mai înaltă formă și expresie a căutării Absolutului, împlinirea totală atât în spațiul limitării cât și al nemărginirii. Ca o repercusiune, opera se transformă în artă prin alchimia cuvântului.

Bibliografie

1. Eminescu, Mihai, *Opere*, Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1939.
2. Cioran, Emil, *Cartea amăgirilor*, Editura Humanitas, București, 1991.
3. Fernando, Diana, *Alchimia ilustrată de la A la Z*, Editura Aldo Press, București, 1999.
4. Jung, Carl-Gustav, *Psihologie și alchimie*, Editura Teora, București, 1998.
5. Noica, Constantin, *Povestiri despre om*, Editura Cartea românească, București, 1980.
6. Petrescu, Ioana Em., *Eminescu – Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Universal Dalsi, București, 2000.

⁹ Ioana Em. Petrescu, *Eminescu – Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Universal Dalsi, București, 2000, p. 166.

BETWEEN BIOGRAPHY AND LITERATURE: ION VLASIU – AM PLECAT DIN SAT

Delia Maria Roșca (Răuță-Roșca)

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: I left the village (1939) is a remarkable document of that time and a good piece of literature, a genre not really grown in our literary production, especially that later. Is an autobiographical novel theme, brand new biography of a peasant unwillingly left the village and went passion between artists was the subject of the novel.

In many ways was presented village in Romanian literature: pastoral, romantic, idyllic, tragic, doctrinaire rhetoric, realistic or extolling the myth, rarely quite so full and true, so natural and intimate as in his book Ion VlasIU (1908-1997). A leitmotif of the book is the image of his native village, Ogra, from where it comes all earthly powers, filtered through folk wisdom. Transylvanian village life, then various environments traversed by the author, we appear so clearly artistic, but not as a novelist, but with that concern loyalty memoirist who make the reader to taste the novel, both for its significance typical and general and because it presents particular truth of the facts happened, the people really meet, the situations experienced in reality. And it would be insisted on that feeling of intimate communion between the artist and the landscape of his native village. Lechința with mother's grave, with apiaries Ogra, Mures hospitable waters of his book are not so decorations, animated characters as their role and purpose, along with the people. Memories combine art history and delight that go through the pages of VlasIU arising from both these sources.

Keywords: memorialistic novel, home village, romantic, realist, rustic.

Am plecat din sat (1939) reprezintă un remarcabil document de epocă și o bună carte de literatură, într-un gen nu prea cultivat în producția noastră literară, mai ales în aceea mai nouă. Este un roman autobiografic, tema, cu totul nouă a biografiei unui țaran plecat din sat fără voie și dus de pasiune între artiști a făcut obiectul romanului.

În multe chipuri a fost prezentat satul în literatura românească: pastoral, romantic, idilic, tragic, doctrinar, retoric, realist sau ridicat în slavă de mit, rareori însă atât de întreg și de adevărat, atât de firesc și de intim ca în cartea lui Ion Vlasiu (1908-1997). Un leitmotiv al cărții este imaginea satului natal, Ogra, de unde-i vin toate puterile telurice, filtrate printr-o înțelepciune folclorică. Viața satului ardelenesc, apoi a diferitelor medii traversate de autor, ne apar astfel cu claritate artistică, dar nu în formă nuvelistică, ci cu acea preocupare de fidelitate a memorialistului, care face pe cititor să guste opera, atât pentru semnificația ei tipică și generală, cât și pentru că înfățișează adevărul particular al faptelor întâmplare, al oamenilor întâlniți cu adevărat, al situațiilor trăite în realitate. Și ar mai fi de stăruit asupra sentimentului acela de intimă comuniune dintre artist și peisajul satului natal. Lechința cu mormântul mamei, Ogra cu stupinele, Mureșul cu apele lui ospitaliere sunt în cartea sa nu atât elemente de decor, cât personaje însuflețite cu rolul și rostul lor, deopotrivă cu al oamenilor. Memoriile îmbină arta cu istoria și desfătarea cu care parcurgem paginile lui Vlasiu decurge din ambele aceste izvoare.

O altă dimensiune a permanenței sentimentale a personajului Ion Vlasiu așa cum apare în jurnale și romane este solitudinea. Acoperirea psihologică a acesteia este diferită însă în timp. Este mai întâi singurătatea sufletului țărănesc care s-a rupt de sat, dar continuă să se simtă pretutindeni străin, negăsindu-și un culcuș al său printre orășenii agitați și mereu grăbiți, totodată fiindu-i imposibilă întoarcerea în sat unde rămâne neînțeles și izolat. Această temă cu totul nouă a biografiei unui țaran plecat din sat fără voie și dus de vânturi și pasiune între artiști a făcut obiectul romanului **Am plecat din sat**. Este apoi singurătatea în fața tatonărilor artei și eșecurilor legate de aceasta, iscodind răspunsuri întrebărilor, căutând iubirea, prietenia, dăruind-o la rândul său și cunoscând iar singurătatea în fața încercărilor vieții și oamenilor. Dar mai este singurătatea în fața naturii care îl absoarbe, îl modelează, îl frământă și îi plăsmuiește o altă ființă. În această singurătate se reîntâlnesc fostul copil orfan și cei doi hoinari de la Geoagiu și de la Bistra. Mureșul rămâne martorul etern al singurătății, gândurilor și efluviilor confesive ale scriitorului.

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 cititorul care are ocazia să înțeleagă schimbarea vremurilor și a oamenilor în răstimpul destul de lung care desparte pe copilul gospodarilor din Humulești de micul orfan din Ogra Mureșului. Sufletul

senin al celui dintâi, devenit apoi școlar seminarist la Fălticeni stă într-un expresiv contrast cu neliniștea, melancolia sau deznădejdea copilului ardelean intrat în atingere cu o societate în care numărul și felul conflictelor sale s-au înmulțit și s-au adâncit. Nică a lui Ștefan a Petrei își păstrează aderențele cu mediul său rural chiar atunci când îl părăsește, nu trăiește nici o ruptură, nici un eșec și nici o dramă, în timp ce copilul din Ogra nu-și găsește drumul său decât după ce traversează prăbușirile exploatării, ale șomajului, ale candidaturilor respinse, ale proletariatului industrial și intelectual.

Greutatea și primejdia unei opere memorialistice consistă în obligația scriitorului de a pronunța mereu cuvintele *eu, al meu, mie, pe mine* etc. A vorbi mereu despre sine este o împrejurare care obosește nu numai pe cititorul unei cărți, dar și pe simplul interlocutor într-o conversație. Vlasiu evită această primejdie prin sinceritatea și simplitatea lui. Preocuparea lui este de a fi veridic și exact. Bunul gust și scrupulul îl fac să găsească tonul modest și simplu.

Ion Vlasiu își povestește copilăria, adolescența și primii ani ai tinereții. Prin tehnica narațiunii, dar și prin conținutul unor episoade poate fi raportată la **Amintirile dincopilărie** ale lui Creangă; în rememorarea isprăvilor lui Ionel, copilul buzat și cu urechile clăpăuge, inventiv și neastâmpărat care vără, nu o dată, satul în sperieți și blestemățiile lui, scriitorul ce nu posedă genul verbal al povestitorului din Humulești, dispune de vaste resurse lirice de cea mai bună calitate pusă în valoare cu artă a evocărilor proprii.

Am plecat din sat nu este însă, ca Amintirile, cartea unei copilării fericite, fără griji. Rămas orfan de amândoi părinți, crescut de Moșul și Buna din Ogra, copilul din cartea lui Vlasiu cunoaște de timpuriu dacă nu lipsurile, asprimea unui bunic autoritar, cunoaște răutatea bogătaşilor de soiul popii care trage cu pușca după copii, ia cunoștință de necazurile, sărăcia și nevoile țăranimii apăsate.

Cartea lui Vlasiu vine absolut pe neașteptate, stârnind și mai mare uimire prin momentul apariției. Manuscrisul ei, Ion Vlasiu îl aducea de la Paris unde a petrecut un an de rodnică învățătură și această împrejurare ni se pare vrednică de o deosebită luare-aminte. Cazul scriitorului român căruia imaginea locurilor natale i se lămurește printre străini în ultimele ei semnificații ca o replică de mare acuitate, nu e tocmai rar. Pe firul acestui caz se înșiră emoționante dovezi ale dragostei pentru pământul și cerul românesc și poate n-am greși afirmând că pentru unii dintre scriitorii noștri cei mai mari străinătatea a fost o condiție indispensabilă a cunoașterii și înțelegerii țării. Nu putem ști prin ce proces sufletesc icoana satului de pe Mureș a

răsărit pentru Vlasiu ca un ostrov de lumină, tocmai în tumultul vieții pariziene, dar pentru noi cartea lui are și înțelesul unui omagiu pe care un om de muncă inspirată, ajuns la o hotărâtoare cotitură a vieții și a carierei, îl aduce din străini țărâmului și oamenilor din care s-a plămădit.

Autorul, care e și personajul principal al cărții e prezent prin două ipostaze: monolog retrospectiv concretizat prin pagini de jurnal intim și dialog cu toți oamenii pe care-i întâlnește.

Cartea e străbătută de două mari efluvii: iubirea pe care o caută în fiecare fată și pe care n-o poate găsi și arta. Viața se hrănește din dragoste, arta e tot o iubire – „îmbold spre noutate și frumos”.

Am plecat din sat e o carte atât de nemeșteșugită și fără de ascunzișuri, încât ea dezarmază făcându-l inutil obișnuitul aparat de investigație critică și e atât de plină de omenie caldă și profundă, încât în loc să încerci s-o diseci, îți vine s-o pui în mâna tuturor prietenilor.

Aparent mozaicul întâmplărilor repetă tehnica amintirilor din copilărie cu aceleași figuri tutelare dominând tabloul: Mama frumusețe de Madonă rustică, ofilită de grijile copleșitoare ale unei gospodării ce se ruinează în lipsa bărbatului dus la război, ea însăși secerată de o boală în plină tinerețe; Tatăl amestec de duioșie și asprime dispărut și el prea devreme din zarea de înțelegere a Copilului; portretul hieratic al străbunicului Bacu, dar mai ales extraordinarul cuplu al Bunei și Moșului, veghind fiecare în felul său cu sentimente contrastante soarta orfanului. Moșul este în reprezentarea lui Vlasiu o figură complexă, un caracter aspru, dar cuceritor de o logică și de un bun simț impunătoare, într-un cuvânt un tip intrat, grație lui, în galeria tipurilor literare. Moșul rămâne oricând pe poziția lui sufletească chiar dacă viața se îndârjește să-l dezminț. Simplitatea lui țărănească închide mult mai multă subtilitate sufletească decât s-ar crede..

O figură tot pe atâta de complexă, dar țesută din fire cu totul opuse aceloră din care e alcătuit Moșul, e Buna, întruchiparea bunătății feminine. Rar o femeie bătrână de atâta frumusețe sufletească, de atâta blândețe, cum e această bunică a lui Vlasiu. Cuvântul însuși, cum am mai spus-o, sugerează îndeajuns. Ea nu știe decât să iubească și să sufere, încercând să le facă toate bune ca să mai domolească pe moșul tiran, dar în fond om de bine și el, muncitor ca nimeni altul.

Între acești doi poli, Moșul și Buna, se desfășoară viața familiei, cu certurile dintre frați, dintre părinți și copii, pentru avere și toate micile mizerii de la sat.

Însuși nepotul are frecvente coliziuni cu familia, în speță cu bătrânul, care nu vede cu ochi buni lectura prea multă a tânărului, nici faptul că nu se ține de meserie, dar mai ales că face chipuri cioplite. Dar tânărul își urmează destinul cu încăpățănare, ajungând adeseori pe marginea prăpastiei.

Toate frământările fie personale, fie ale altora, tot cadrul social și natural în care se desfășoară tinerețea grea a lui Ion Vlasiu sunt descrise și povestite cu o plasticitate uimitoare.

Două dintre scenele de efect și de duioasă umanitate în care apare Buna de pildă, când se duce la Tîrgu-Mureș să-și vadă nepotul în școală sau măcar scena când își însoțește nepotul cu vorbe și cu lacrimi la plecarea din urmă: „De departe, de pe marginea Murășului, când mi-am întors capul înapoi, ea era tot în marginea pădurii și mi se părea că aud inima cum bate”.

O mare parte a interesului cu care citim *Amintirile* lui Vlasiu provine din mulțimea caracterelor prezentate acolo. Nimeni din câți le vor citi nu vor uita pe Bacu, străbunicul orb de nouăzeci de ani integrat în viața naturii, o adevărată figură mitică; pe moșul țăran muncitor, caracter dârz și aspru dar nu rău; pe Buna femeie de mare bunătate și gingășie a sentimentelor, pe unchiul Niculiță cu patima lui de pământ; pe Ana și Victorița, fetele moșului smulgându-se din dura rânduială a familiei pentru a urma chemările dragostei lor; pe Nelu cu clocotul sângelui lui și pe alți mulți consăteni, tovarăși de joacă, apoi alte multe figuri întâlnite în școală, în armată sau în câmpul muncii, fiecare cu pecetea lui individuală, văzute și exprimate precis, dar nu prin lungi și fastidioase analize psihologice, ci prin notații scurte și revelatoare. Oamenii ne sunt prezentați împreună cu deprinderile și ocupațiile lor, cu felul lor propriu de a vorbi, cu credințele și ideile lor obișnuite, redate totdeauna cu același adevăr.

Evident un memorialist nu povestește toate împrejurările vieții sale fără excepție. Și memorialistul, ca orice scriitor artistic, alege și compune, adică selectează din circumstanțele vieții pe acele care i se par mai tipice și le înlănțuie într-o unitate semnificativă. Ion Vlasiu nu s-a abătut nici el de la această normă. 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 povestire 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.

Încă patriarhale evenimentele par înrudite cu *Amintirile* lui Agârbiceanu: jocurile, farsele soldate nu o dată și cu necazuri neprevăzute, plăcerile vieții și câmpenești, scalda, hoinărelile, prietenii copilăriei, ceremoniile rustice: tăiatul porcului, festinuri, nunți, înmormântări etc. Dar și

cealaltă realitate, refuzându-se oricărei estompe idilice: certuri pentru pământ, vrajba relațiilor de familie, ciocnirile temperamentale, dramele și modificările generate de primul război mondial etc. Sau ceea ce e dincolo de realitate: fantasmele, coșmarurile unei copilării obsedate de spaime, torturată de ispite și întrebări ieșite din comun neliniștind mentalitatea părinților.

Povestea copilăriei curge în albia cea fără de început și fără de sfârșit a vieții satului supus rânduieilor naturii care surpă și înnoiește generațiile de oameni, întocmai cum anotimpurile în ritmul monoton și fecund al fluxului și refluxului absorb sau sporesc seva vegetală, dărâmă și creează neîncetat. Cartea lui Vlasiu e așezată pe axa acestui acord. De aici impresia de echilibru odihnitor și de liniște împăcată pe care o câștigăm și care ne face s-o înșirăm printre cărțile clasice în privința atitudinii.

„Astfel timpul trecea uneori mai greu, alteori mai ușor. Peste amintirea războiului, cele câteva primăveri au așezat alte gânduri. Pământul înveninat de urgie se împrăștiă cu valuri de viață nouă. Holdele creșteau de fiecare dată mai mândre și mai frumoase.

Rânduri de feciori și fete umpleau satul cu voie bună și-și deschideau inimile, dornice de viață cu lujerii cruzi. Ciungii și șchiopii s-au tămăduit încetul cu încetul, iar văduvele îi împărțeau între ele ca pe niște amintiri din altă lume”.

Din trainicul acord de care vorbeam se desprinde ca o boare de primăvară un lirism fraged și învăluitor. Peste toate rănilor unei copilării încercate el toarnă balsamul esențelor simple și eterne. Ceva ca un miros de pâine coaptă într-o casă țărănească răcoroasă și curată, ca un iz de muguri cruzi plutește în cartea aceasta în care totul este potolit, dar apropiat și viu. Satul are mii de șoapte de alintare și de chemare pentru copilul dat la învățătură în oraș, iar Mureșul mai ales, leagăn de bucurii și de nostalgii, trăiește ca o ființă prietenoasă și tainică.

Trebuie să spunem numaidecât că acest lirism n-are nimic de-a face cu melancolia dezrădăcinaților și inadaptabililor care adesea e și melancolia neisprăviților și nehotărâților oscilând mereu între două lumi. Vlasiu a trăit adânc viața sătească și vorbește cu dragoste despre ea, dar orice om care și-a croit din propriile-i puteri drumul pentru care se simte chemat n-o regretă și nu dorește să se întoarcă la ea. Din momentul în care își descoperă vocația de artist și începe să cioplească, noul orizont de viață îl cucerește.

Mai târziu după o aventuroasă și neizbutită încercare de a-și creea un drum în viață, adolescentul se va întoarce acasă umilit și zdrobit ca un vraci bătrân și bun, satul îl va tămădui de toate rănilor vieții.

Vlasiu a trăit adânc viața sătească și vorbește cu dragoste despre ea, dar ca orice om care și-a croit din propriile-i puteri drumul pentru care se simte chemat n-o regretă și dorește să se întoarcă la ea.

„Și așteptam trenul cu nerăbdare să mă ducă mai repede, să mă smulgă din nehotărârea în care mă zbăteam cu sufletul îndoit”. Sunt ultimele rânduri ale cărții, anunțând un nou capitol de viață pentru care autorul optează cu hotărârea firilor tari.

Era necesar să spunem acest lucru pentru a lămurii că lirismul de care vorbim în legătură cu această carte originală nu e un lirism molâu și confuz, ci unul viril și senin care face cu puțință rânduirea într-o admirabilă perspectivă epică a materialului autobiografic.

Tradițională, deoarece ea evocă o vârstă și un spațiu recurente în literatura română: copilăria la țară, șocul despărțirii de sat, impactul cu lumea citadină, diversitatea și adversitatea acesteia.

Autorul vorbește despre propria lui copilărie, despre oameni care îi stau aproape de inimă, dar spiritul de observație nu se lasă aburit de ceața duioșiei; el funcționează sprinten, atent la amănuntele caracteristice. Vlasiu își cunoaște bine oamenii printre care a copilărit și știe să ni-i aducă aproape, fără a se încurca în pretențioase subtilități psihologice. Străbunicul Bacu, cel de 90 ani, „semănând cu Franz Iosif”, care spune povești în „cuvinte simple, dar unduioase ca apa Murășului” sau stă zile întregi în stupină „între albine pe care nu le mai vedea, dar care i se așezau pe mâini și pe capul lui alb, bâzâindu-i prietenoase ca unui stăpân” și care se stinge lin ca un Moș Crăciun adormit în glumă să se mire copiii, e o figură care nu se uită. Și mai puțin încă admirabila făptură a Bunicii care toate le rabdă și le iartă în nebiruita bunătate a inimii. Adevărul este că Buna n-a avut prea mult din sfătoșenia și istețimea aceea care face o femeie plăcută la întâia vedere. A avut însă o inimă de mamă în care se lumina calea cea dreaptă și adevărul vieții ca într-o icoană. Figura asupra căreia se concentrează mai mult atenția povestitorului e însă aceea a Moșului. El e stăpânul, aspru, neîndurătorul și zgârcitul stăpân de care tremură Bunica cea cu mâna făcută pentru a da mereu, tremură copiii, care abia pot suporta privirile ochilor lui.

Drumul de la casa din Ogra până la întâia expoziție: acesta e cuprinsul cărții. Dar întreaga ei semnificație nu e așa de ușor de cuprins în cuvinte. Un nou ținut românesc a fost cucerit pentru literatură: Valea Mureșului, această vale blândă și scăldată în razele de aur ale amintirii. Orizontul său temporal este un prezent permanent asemenea existenței netulburate a naturii, ca și a vieții trăite sub constelația datinei țărănești. Modalitatea literară a „amintirilor” este o achiziție

intelectuală, iar speculațiile, rare de altfel, asupra psihologiei timpului: obsesiile trecutului, imaginea viitorului, sunt reminiscențe livrești. Sensul afectiv al ființei sale nu cunoaște memoria și meandrele imaginative ale retrăirii surescitate prin rechemarea trecutului și prelungirea îndelungată în viitor.

Sub cerul ocrotitor al naturii și al ordinii statornice a vieții țărănești ființa sa este alcătuire sentimentală, egală cu sine însăși în spațiu și timp. Simțurile îi sunt în acord fericit cu natura, trăind firesc într-o tinerețe prelungită liniștea puberală a unui prunc trezit în zori. Iar într-un moment de maturitate solară vădește aceeași tonică armonie cu natura alături de care îl inundă „pofa de viață virgină” în natură nu are ce căuta senzualitatea pe care o cunoaște doar ca refugiu, ca evadare din abrutizarea unei tinereți incerte într-un oraș necunoscut și ostil, în sărăcie, foame și frig.

Am plecat din sat este o carte trăită. Aceleași trăiri, aceleași evenimente întâmplare altcuiva decât lui Ion Vlasiu ar fi căzut fără mântuire în zona faptului divers. Însă trecute prin filtrele sufletului său de artist născut, le-a ridicat cu virtutea sa originală de plăsmuitor la nivelul artei. „Mulți am trăit la sat printre țărani, am ajuns la oraș, am avut tot felul de conflicte, și cunoaștem cu toții tot așa de bine ca Vlasiu ce ne spune el. Sunt evenimente ce rar trec de normă. Dar Ion Vlasiu a știut să-și înfigă în ele ghiara de leu”.

O exclamație ca aceasta: „Ce bun era satul!” Ca și inserțiile sentimentale risipite ici-acolo („mă tânguiam mie însumi și așa , fără știință, sufletul meu se rupea câte puțin din matca satului”)sau imaginea casei natale din Lechința, căzută în paragină. Pe acest strat de viață se așează experiențele noi : școala, atelierul, spitalul și infernul unor ani bucureșteni biruit doar prin puterea unei excepționale sănătăți sufletești din care răsare în cele din urmă și floarea vieții: arta.

Bibliografie

1. Ion, Vlasiiu, Am plecat din sat, roman, Sighișoara, Editura Miron Neagu, 1938; ediția a II-a, completată cu 8 reproduceri după sculpturile autorului, București, ESPLA, 1957; ediția a III-a, cu desene si reproduceri din operele autorului, București, Editura Eminescu, 1979; ediția a IV-a, cu o prefață de Dan Grigorescu, București, Editura Minerva, 1988
2. Ciopraga, Constantin, Personalitatea literaturii române. O încercare de sinteză, Iași, Editura Junimea, 1973.
3. Balotă, Nicolae, Romanul românesc în secolul XX, București, Editura Viitorul Românesc, 1997.

THE VICTORIAN SHEHEREZADE IN QUEST OF "THE" VOICE - A CASE OF "PREACHING" OR "SILENCING": ELIZABETH GASKELL

Irina Raluca Ciobanu

PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Our research places Elizabeth Gaskell's work and the narratological category of 'voice' within a cultural paradigm which is centred on the aesthetics of reception. For nowadays readers, it is the hesitation between silence and preaching which, nurtured by ambiguity, appears to bear the highest esthetical scores in feminine Victorian Literature. Hence, the artistic values of Gaskell's "liberation" of voice should not be entirely overlapped with mere preaching on "liberty", that is, with clean-cut ideological standpoints. The dazzling variety of genres and themes we have spotted in Gaskell's literature stands not only for exceptional talent, but also for a paradigm of "excess" that brings modernity on the scene. Nevertheless, Gaskell's literary work is neither a matter of quantitative excess nor one of feminist charge. It is an excess that forces the limits of art, aspiring to turn true-to-life literary effects into life as such. By establishing a fine dialogue between textual and extra-textual voices and, in the long run, by reshaping the Realist prose from within, Gaskell's writing illustrates, at best, the intention to surpass commonplace mimesis techniques and the obliging truth of documents. Upon the whole, the visual complex of the Realist "mirror" grows into a symphonic complex of voices, which validate Gaskell's inclusion into the literary canon.

Key words: voice, female writing, prose, Victorian literature, Elizabeth Gaskell;

Confirmarea profesională a femeii-scriitor, precum și emergența unei autorități feminine prin intermediul actului scriitoricesc într-un cadru atât de conservator precum cel victorian, a fost mereu supusă „dublului standard critic”. Astfel, putem urmări modul în care ideologia de gen a secolului al XIX-lea este reevaluată prin aplecarea spre genul romanesc, în mod special, și prin preferința pentru scriitura prozastică în general.

De ce Gaskell și nu o altă autoare victoriană din „seria de aur” Brontë-Eliot?

Alegerea autoarei a fost determinată de locul special pe care Gaskell îl deține pe piața literară victoriană, precum și printre figurile literare ale epocii, atât masculine cât și feminine, de modul în care a fost percepută de către public, precum și de cel în care i-au fost receptate operele, de temele despre care a avut curajul să scrie, de internalizarea statutului de scriitor prin asumarea rapidă a numelui propriu în momentul publicării. În ciuda subiectelor controversate (problema clasei muncitoare sau prostituția), poziția bine marcată de care s-a bucurat Gaskell este deja atestată de la publicarea primului său roman, *Mary Barton*, în 1848. Apoi, până la moartea sa, a fost percepută ca una dintre scriitoarele importante ale momentului, ceea ce face nedreaptă și pripită excluderea ei din scurta listă a femeilor-scriitor, cu opere ce ar merita osteneala de a fi analizate. Dimpotrivă, Gaskell trebuie apreciată pentru capacitatea de a lucra cu „materialul” victorian.

Intenția noastră de a aborda categoria narativă a vocii este motivată, în primul rând, de faptul că, într-o primă fază, critica literară aplicată operei lui Elizabeth Gaskell a pus mai mult accent pe noțiunea de „poveste”/intrigă (*histoire*), ignorând într-o anumită măsură „discursul” (*récit*). Ca urmare, elementele poveștii, evenimentele, personajele, recurența anumitor scene și teme, mesajul moral transmis de opera autoarei britanice (în contextul, mai larg, al romanului victorian feminin) au fost analizate *in extenso*, în detrimentul modului în care povestea prinde viață. Analiza realizată de noi se bazează pe elemente teoretice ca poetica sociologică a lui Mihail Bahtin, precum și pe viziunea pragmatică asupra literaturii ca model de act verbal/act de comunicare.

În calitate de categorie discursivă, „vocea” narativă prezintă multiple valențe, printre care reinterpretarea relației autor/narator-naratar/cititor într-o perioadă și într-un context cultural care cenzurează vocea feminină. Intenția, deschis exprimată de prozatoarele victoriene, este de a crea o audiență feminină capabilă să recepteze și să decodeze mesajul transmis prin intermediul textului. De aceea, atunci când vorbim despre producerea unei voci feminine în ficțiune, vorbim de fapt despre totalitatea codurilor și așteptărilor mediului, preluate în reprezentările și interpretările povestitorilor ficționali din perspectiva unui anumit canon.

Astfel, pornind de la premisa teoretică a actelor vorbirii, naratologul feminist Susan Lanser vine cu o interpretare îmbunătățită a paradigmei de bază, adăugându-i componenta contextualizantă și ajungând astfel la ipoteza unei structuri narrative pluristratificate. Viziunea critică se dezvoltă în metafora „cutiei chinezești”, explicitând scriitura feminină după un model

structural de tipul *mise-en-abîme*, mult mai complicat decât cel al comunicării verbale. Lanser identifică un nivel de suprafață, un sub-text, apoi un al treilea nivel narativ, subordonat unor voci distincte (cel puțin două). Vocea nivelului de suprafață e marcată de atributele a ceea ce, în mod convențional, a primit accepția de „limbaj/discurs feminin”: la suprafață, politicos, emoțional, entuziast, bârfitor, frizând sporovăiala, nesigur, plictisitor sau dimpotrivă flecar, în vreme ce vocea din subtext rămâne simplă, directă și este imprimată de o autoritate și o agresivitate asemănătoare celei masculine. Prin urmare, deplasarea accentului dinspre vocea ficțională („auzibilă” la nivelul discursului) către vocea extraficțională, ca ultim organizator al celorlalte voci, direct subordonate acesteia din urmă (instanțele narrative – narator, focalizator, personaj, naratar – se supun instanței extratextuale, autorului, mai ales), adică o abordare de tip *contextualist, pragmatic*, ar putea servi la definirea vocii auctoriale feminine.

La rândul său, Robyn Warhol își construiește analiza pe distincția dintre *strategiile de distanțare* (predominante, aparent, în ficțiunea masculină) și *strategiile de angajare* (preferate, se pare, de femeile scriitor), devenite, la rândul-le, apanajul unui *narator distant* și, respectiv, al unuia *angajat*. În opinia sa, cel de-al doilea tip de narator a fost preferat de femeile scriitor deoarece „strategiile de angajare” ar fi putut acționa ca vehicule/canale prin care autoarele să-și exercite influența asupra cititorilor. Astfel, cititorul intră în relație directă cu textul. Mai mult, ea crede că „marca de gen reiese dintr-o serie de alegeri retorice pe care le operează scriitorul, indiferent dacă acestea sunt intenționate sau nu”¹. De fapt, ea respinge opinia comun acceptată, potrivit căreia „adresarea directă este un semn al scriiturii de proastă calitate”, a didacticismului sau sentimentalismului. Dimpotrivă, adresarea directă ar juca un rol de marcator al discursului de tip realist.

„Angajarea” sau altfel spus, „implicarea” circumscrisă romanelor victoriene au stabilit o relație între genul literar și genul feminin, strict conectate ideologiilor de gen predominante și miturilor feminității din Anglia victoriană: imaginea asociată femeii respectabile, ca „înger al casei” pasiv, lipsit de putere, supus, șarmant, grațios, empatic, dispus sacrificiului de sine, pios și, mai presus de toate, pur, influent în cadrul căminului sau amenințarea reprezentată de categoria femeilor fără o situație socială stabilă și posibila lor influență negativă asupra căminului tipic burghez. Acestora li se adaugă retorica inocenței paradisiace și a purității ca

¹Robin Warhol, *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*, New Brunswick NJ: Rutgers Univ. Press, 1989, p. 19.

mecanism al reprimării sexuale în mediile păturii de mijloc precum și condiția femeii-scriitor în timpul epocii victoriene din perspectiva alegerii pseudonimului, a anonimatului sau de asumarea numelui. În cazul lui Gaskell, interesantă ni se pare metafora „Șeherezadei victoriene”.

Formula îi aparține lui Dickens, care își numea colaboratoarea astfel. La fel ca în cazul povestitoarei de a cărei soartă depindea de bunăvoința Regelui, afirmația lui Dickens o așază pe Gaskell într-o poziție de subordonare, sugerând dependența acesteia față de el; simbolică de această dată și referitoare la cariera artistică! Desigur, precum regele persan, Dickens pare să domine regatul literaturii victoriene, situație familiară criticii literare. Mai mult, numele său se asociază frecvent cu producția literară masculină și autoritatea vremii. În „regatul” dickensian, Gaskell pare să dețină locul preferențial al povestitoarei oficiale, dar una care, ca în cazul Șeherezadei, nu este niciodată lăsată să uite că o singură greșeală este sinonimă unei execuții simbolice și că existența sa ca autor este menită a fi supusă pe veci voinței stăpânului. Relația sa profesională cu Dickens nu a fost scutită de necazuri, având în vedere că, deși împărțeau multe preocupări artistice, răspunsul și atitudinea lui Gaskell față de rolul prescris ei era adesea una rebelă și sfârșea adesea cu izbucniri ale lui Dickens față de subordonații săi: „Oh, Doamna Gaskell – temătoare, ai zice. Dacă aș fi Domnul G, o ceruri!, ce-aș mai bate-o!”². Totuși, în ciuda dificultăților de temperament și comunicare prin care au trecut cei doi autori, Dickens a publicat aproximativ două treimi din povestirile ei și articolele pe care „draga sa Șeherezadă” le-a produs din 1850 până la moartea sa.

Precum în cazul Șeherezadei ficționale, trucul lui Gaskell, după cum vom vedea, va fi folosirea anecdotului care frizează bârfa și bârfa ridicată la rangul de strategie discursivă.

Nu în mod întâmplător, analiza noastră se oprește mai întâi asupra „*Vieții lui Charlotte Brontë*”. Publicat în 1857, textul a fost supus unor nenumărate lecturi și interpretări. Începând cu anii 90, critica literară a încetat să mai creadă în portretul unidimensional al prieteniei bazată pe dragoste necondiționată, a afecțiunii și a lipsei totale de conflict și rivalitate. Dimpotrivă, lucrarea lui Deirdre D’Albertis, *Bookmaking Out of the Remains of the Dead: Elizabeth Gaskell’s The Life of Charlotte Brontë*, publicată în 1995, cea mai sus menționată, semnată de Linda K Hughes și Michael Lund, sau una dintre cele mai recente analize efectuată de Amanda J. Collins, *The Conflicted Duties of the Caretaker in Elizabeth Gaskell’s Life of Charlotte Brontë* și

²Jenny Uglow, *Elizabeth Gaskell, A Habit of Stories*, Faber and Faber, London, Boston, 1993, p. 395.

publicată în 2010 într-un volum colectiv, scot la iveală o relație marcată de atitudini conflictuale și ambivalente, de rivalitate și ambiții născute de lupta pentru „autoritate” literară și totodată pentru autorizare. Sunt abandonate punctele de vedere prezentând-o pe Gaskell în ipostaza de „discipol” literar fascinat și dezinteresat, animat de scopul de „a face dreptate” sau de „a aduce un tribut unei prietene de curând decedate [...] pentru a contracara zvonurile sau speculațiile eronate menite să o discrediteze”³.

Astfel, obținem o nouă perspectivă asupra elementelor esențiale ale scriiturii biografice precum relația dintre autor și subiect, politica/filosofia conceptelor de „personal”, „document” veridic și „interpretare” și, nu în ultimul rând, etica redactării biografiilor. Poziția ambivalentă a lui Elizabeth Gaskell în *Viață* răspunde ca un ecou opiniei lui Oscar Wilde asupra scriiturii biografice: „Fiecare personalitate are discipolii săi, dar biografia îi este scrisă întotdeauna de Iuda”⁴. Plasată în contextul celorlalte lucrări asupra vieții și creației literare a lui Charlotte, acest text este mai mult decât o dovadă de prietenie a unei femei către altă femeie; el reprezintă o intervenție deliberată și angajată în discursul public, apărarea Charlottei devenind autoapărare sau proces de autorizare. De asemenea, autorizarea unei forme de „surorat” între femeile-romancier face parte din ideea de a autoriza propria creație romanescă. Ca atare, găsim că vocea eliberată este mai puțin a lui Brontë și mai mult a lui Gaskell, textul fiind obținut în urma unui proces de selecție și interpretare care amenință echilibrul dintre scrierea sau rescrierea unei vieți și subordonarea aceleiași vieți.

De aceea, aspectul principal legat de biografia scrisă de Gaskell rămâne autenticitatea documentului biografic și măsura în care o biografie desprinsă din documentul autentic și construită pe bârfă (ca sursă de informare, spre exemplu) poate fi considerată una demnă de încredere. Situată la limita fină dintre fapt și ficțiune, investigație socială și artă, ținta obiectivității în scriitura biografică rămâne una pur utopică, de vreme ce munca biografului este întotdeauna produsul pur subiectiv al selecției, încadrării și reîncadrării unei vieți. Întotdeauna, rezultatul final nu este nimic altceva decât o *versiune* a acelei vieți.

La Gaskell, folosirea tonului bârfitor, colocvial vorbește despre o viziune asupra scriiturii în care informalul, anecdoticul și confidențialul se îmbină într-un discurs ce se distanțează de cel

³ Margaret Ganz, *Elizabeth Gaskell: The Artist in Conflict*, Twayne Publishers, New York, 1969, p. 182.

⁴ Jones Malcom, “A Biography of the biography”, *Newsweek*, 2009, vol.154, Issue 19, p. 57, <http://search.ebscohost.com/>.

masculin. Mai mult, el recomandă o autoare ce respinge modul patriarhal al autorității, întrucât impune un altul, definibil ca specific feminin. Implicațiile unui astfel de mod discursiv se pot identifica, după cum vom vedea, la nivelul relației dintre biograf și publicul cititor, scopul final fiind crearea unei relații mai intime pentru a-i câștiga încrederea și pentru a-și valida vocea auctorială în contextul mai larg al „vocalor” care se fac auzite în biografie; în fond, nimic altceva decât o încercare de autorizare de sine sau de identificare a unei voci proprii prin contrastarea a două moduri discursive. În 1985, Patricia Meyer Spacks a avansat o teorie extrem de interesantă asupra bârfei ca mod literar, bazându-se pe distincția etică dintre *bârfa serioasă* (ca schimb de informații și discurs alternativ celui public) și *bârfa răutăcioasă* (de salon)⁵.

Și, într-adevăr, la Gaskell, bârfa este un schimb de informație ce facilitează, în rândul membrilor unui public cititor mai larg, un simț al apartenenței la o comunitate. Văzută ca o „specialitate” eminemente feminină, bârfa funcționează ca subterfugiu. Potrivit aceleiași autoare, ea invită cititorul la o relație de complicitate cu Șeherezada victoriană⁶ și îi conferă cititorului statutul privilegiat de a se afla printre puținii beneficiari ai informației intime: „Acum, ca să bârfim, plăcerea femeii, desigur”⁷. Modelul nu este străin nici ficțiunii lui Gaskell, autoarea exersându-și deja mâna în utilizarea anterioară a acestuia, în romanul *Cranford*.

Dar, într-un sistem care interzice intervenția femeii în discursul public sau în orice altă formă de discurs autorizat, „bârfa” devine elementul care articulează în jurul său o nouă comunitate. Ea împărtășește aceleași interese, credințe sau frustrări (adică, elementele definitorii ale unei comunități și condiția pentru ca aceasta să existe). Capabilă să construiască un discurs alternativ și definitoriu, noua comunitate se antrenează să-și afirme identitatea discursivă, accentuând distanța dintre discursul specific sineității („the One”) și cel propriu, care poartă marca alterității („the Others”). Astfel, naratorul își asumă în ambele cazuri rolul de interpret (al unei comunități sau al unei vieți) chiar și când aceasta alege să-și construiască textul în jurul unor „forme” percepute ca feminine, deci aparținând sferei private: scrisori, povești, conversații și bârfă. Prim-planul e ocupat acum de practicile discursive ale comunității feminine la care prozatoarea britanică aderă pe deplin. În cazul lui Charlotte, refuzul sau inabilitatea de recurge la

⁵Rohan Maitzen, “This Feminine Preserve”: Historical Biographies by Victorian Women, *Victorian Studies*, in Spring, 1995, pp.371-388, <http://search.ebscohost.com/>, p. 375.

⁶Patricia Meyer Spacks în D’Albertis, 1997, p. 14.

⁷John Chapple, Arthur Pollard, *The Letters of Mrs Gaskell*, Manchester University Press, UK, 1966, Scrisoarea 322, p.424.

un astfel de discurs alternativ dezvăluie o stare de alienare față de comunitatea interpretativă feminină.

Mai mult, faptul că povestește ceea ce la rândul său a primit ca poveste și că folosește informații la mâna a doua, ar putea să apară la Gaskell ca un efort de translare a responsabilității aserțiunii. Culpabilitatea nu-i aparține biografului, ci celor care furnizează informația sau chiar subiectului tratat. Se folosește, prin urmare, un mod oblic de afirmare a adevărului. Ceea ce dorim să spunem prin aceasta este că jocul cu „vocale” din spatele unor povești explorate, dar în mod special a vocii Charlottei (transformată într-un canal pentru propriile sale idei), funcționează ca un instrument de marcare, de semnalare a frustrării, a nemulțumirii față de realitățile socio-culturale ale timpului său. Strategia sa se pliază pe ceea ce Lanser a definit ca cel de-al treilea mod auctorial întrebuițat de autoarele victoriene, *vocea comunală*, în sensul că vocea Charlottei devine exponent al unei comunități. Aceasta ne îndreptățește să ne raliem noilor interpretări care citesc actul de a scrie povestea lui Charlotte ca pe unul al rescrierii propriei imagini în coordonatele datoriei, ale modestiei, ale decenței vocației artistice și ale talentului literar. Subtextual, conflictul se naște din dorința ascunsă a autoarei romanului *Ruth* de a-și echilibra sentimentele contradictorii de admirație și de rivalitate față de prietena sa.

Intr-o notă diferită se înscrie romanul industrial sau, după cum l-au numit contemporanii, „romanul condiției sociale a Angliei” este rezultatul hibrid al încercării lui Elizabeth Gaskell de a adapta o formă literară specific masculină (i.e., romanul politic) preocupărilor feminine, așa-numitei „ficțiuni domestice”. *Mary Barton*, primul ei roman, adesea evaluat de critica literară ca fiind mai puțin realizat din punct de vedere tehnic decât cele care i-au urmat (dar scris într-o tendință autentic unitariană de a pune totul sub semnul întrebării), dezvăluie dubii fundamentale legate de autoritate, de economia relațiilor ierarhice sociale și chiar despre „autoritatea povestirii”, a se citi a celui care povestește⁸. Evoluția eroinei de la un individ lipsit de voce și fără identitate socială spre o persoană vocală și activă, capabilă să determine schimbarea pentru a răsturna cursul acțiunii și astfel să intervină în istorie, corespunde propriei căutări: o identitate și o voce publică o sprijină pe debutantă să treacă de la lipsa de încredere spre o atitudine mai asertivă.

⁸Lund și Hughes, op.cit. p. 35.

Proiectul lui Gaskell se traduce în text printr-o serie de strategii și tehnici de angajare; naratorul își pune speranța că acestea vor determina pe fiecare cititor să-și analizeze propria responsabilitate față de persoanele reprezentate în roman: adresarea directă, notele de subsol, digresiunile, referințele culturale ce autolegitimează, citatele, o afirmare puternică a credințelor unei comunități prin folosirea generică și inclusivă a pronumelui „noi”. Comentariile metatextuale pe care le emite în marginea propriului mod de a spune povestea atrag atenția asupra rolului său ca sursă a informației naratarului. Acest plan existențial comun l-ar putea plasa pe acel „tu, cititorule” în lumea fictivă sau poate lumea fictivă ar putea deveni lumea în care acel „tu” trăiește. Incluziunea autoarei înseși și a cititorului real în pluralul „noi” conectează entitățile anterioare cu personajele romanului și subliniază ce au în comun naratarul și cititorul real cu vorbitorul, precum și cu acei despre care aceasta vorbește.

Coerența romanului provine din faptul că naratorul decide perspectiva asupra complexității lumii ficționale care aici reflectă mimetic lumea reală, nu numai din punct de vedere estetic, ci și ideologic. Romanul de debut al lui Gaskell autorizează această voce extradiegetică-homodiegetică, instanță ce ocupă un nivel narativ superior personajelor, intrând într-un fel de „contract” cu naratarii publici, privilegiați de accesul la informația naratorului. De aceea, vocea narativă devine sursa și dovada adevărului interpretării naratorului.

În *Nord și Sud*, Gaskell aduce în prim-plan o temă specific unitariană: măsura în care individul este îndreptățit să nesocotească autoritatea socială în căutarea propriei libertăți. Romanul vine cu o schimbare a punctului de vedere, privilegiu împărțit între familia Hale (reprezentativă pentru burghezia tradițională) și reprezentanții familiei Thornton, aparținând noii clase de mijloc, a industriașilor. Această perspectivă, mai echilibrată sau mai diplomată, asupra relațiilor sociale se translează într-o prezență narativă mai puțin intrusivă. Deși vocea autorității încă mai coordonează textul, naratorul romanului *Nord și Sud* nu face nicio referire pe față, deschisă nici la participarea sa directă în evenimente, nici asupra măsurii în care acestea îi sunt cunoscute. Dubla perspectivă a industriașului și a muncitorilor asupra frământărilor clasei muncitoare reprezintă, de fapt, un act al autorizării de sine. Prin urmare, Gaskell admite deschis că este și ea capabilă să ducă la bun sfârșit o sarcină pe care cu ceva timp în urmă o delegase în corespondența sa „unui bărbat înțelept, practic și cu experiență”. Astfel, prin intermediul ambelor sale romane industriale, Gaskell a desemnat un rol nou femeii-romancier: acela de „intermediar

între clase, de educator al claselor inferioare, facilitator al negocierii și compromisului, și de avocat al maselor asuprite”⁹.

Cu *Ruth*, cel de-al doilea roman al lui Elizabeth Gaskell, consensul de voci face loc construcției dialogice. Publicat în 1853, a fost cu siguranță cea mai curajoasă acțiune de pe agenda sa socială. Considerat „roman cu teză”, acesta reinterpretează tema păcatului carnal și a mântuirii dintr-o perspectivă dialogică, profund interogativă. Construind o binaritate simbolică, vocea carității creștine vs. vocea ordinii simbolice, romanciera reușește să dizolve punctul de vedere oficial și să facă loc pentru cel propriu.

Dar justificarea proiectului lui Gaskell nu se limitează la impactul social al producției sale literare, ci se referă de asemenea la actul conștient al asocierii cu personajul său și cu povestea moștenită a femeii decăzute. „Încurajată” de moștenirea sa unitariană de a pune sub semnul întrebării supunerea femeilor la ordinea patriarhală și, în mod special, a acelor femei care au eșuat în îndeplinirea rolurilor prescrise social, romanciera concepe și face cunoscută o nouă paradigmă pentru abordarea păcatului și a căderii, doctrina rigidă și reductivă a Vechiului Testament fiind înlocuită de etica bunătății, de compasiunea încurajată de spiritul Noului Testament. În acest context, romanele *Mary Barton*, *Nord și Sud* și *Ruth* sunt probabil cele mai bune exemple ale propovăduirii raționalismului și iubirii, temelii ale doctrinei unitariene. Dar, când în aceleași romane își îndeamnă cititorii să pună în practică mesajul Evangheliei, sfatul său capătă valențele unei luări de poziție fermă în discursul religios al acelor vremuri. Mai mult, poziția nu este totuși una doctrinară; spiritul creștinismului specific Noului Testament transpare în toate textele sale și creează mai curând imaginea unei atmosfere morale și spirituale (cunoscută lui Elizabeth Gaskell datorită educației), una creștină în esența sa.

Mai mult, Elizabeth Gaskell introduce un personaj care amenință să arunce în aer toate granițele convențiilor și moralității sociale victoriene, deoarece complică ecuația și conferă unei femei decăzute rolul de a veghea asupra educației și moralității fiicelor unei familii din clasa de mijloc. În mod ironic, vocea lui *Ruth* în cadrul căminului familiei Bradshaw ar trebui să conțină indiciile autorității morale și să întărească valorile clasei de mijloc; în realitate, însuși statutul ei este cel care o privează practic de această autoritate și distruge imaginea familiei burgheze victoriene.

⁹Deirdre, D’Albertis, *Disassembling Fictions, Elizabeth Gaskell and the Victorian Text*, St Martin’s Press, New York, 1997, p. 58.

Cu „omnisciență editorială”, naratorul lui Gaskell comentează folosindu-și propria voce, deși prin menținerea propriei poziții heterodiegetice. Relatările detaliate ale naratorului despre viața lui Ruth – fiică de fermier, care rămâne orfană de mică, până la adolescența ucenică în atelierul dnei Mason – apoi accesul la cele mai adânci sentimente de izolare și singurătate ale eroinei trezesc empatia cititorilor, angajarea lor emoțională și, în final, temperarea reacțiilor critice în momentul căderii lui Ruth. Puțin câte puțin, iritarea morală a cititorilor cultivați se stinge, construindu-se convingerea că, deși păcătoasă, Ruth nu este și „rea”, „nocivă”, „irecuperabilă”, ceea ce se traduce la nivel structural prin cele trei etape parcurse de Ruth: păcat, mântuire și reconciliere prin martiriu.

Cu romanul *Cranford*, povestea devenirii auctoriale a căpătat elemente inovatoare, detașate net de modelul pe care l-am identificat în *Mary Barton* și *Nord și Sud*: se abandonează astfel paradigma progresului, a evoluției unei eroine. De fapt în acest roman, nu există o „eroină” cu excepția, așa cum a arătat Hillary Schor, a romancierei însăși. Romanul se recomandă modelul experimental narativ și prin atenta analiză socială. Conștiința capabilă să citească, să interpreteze sau să traducă pentru cititorii (implicați) povestea Cranfordienilor, decedați sau încă în viață, aparține unui narator care a „vibrat” toată viața între „Drumble și Cranford”. Vibrația afectivă a lui Mary și prin urmare implicarea emoțională treptată în viața micului orașel *Cranford* marchează detașarea lui Gaskell de tehnica larg răspândită a narațiunii omnisciente, impersonală, heterodiegetică, folosită de autori precum Dickens, Thackeray, Eliot sau Balzac și Stendhal. Romanul nu mai este aici o „oglină purtată deasupra unui drum”. Naratoarea Mary Smith realizează o poveste scrisă ca *modus legendi*, ca potrivire și ca legare a textelor scrise, a codurilor sociale sau vestimentare, a relatărilor de toate tipurile.

Noutatea naratorului – o tânără femeie care cunoaște orașul, care nu mai aude și înțelege doar pe jumătate – a fost foarte repede identificată și apreciată de criticii contemporani. Pentru Gaskell era vital să creeze o astfel de conștiință „flexibilă”, care se putea mișca liber dintr-o parte într-alta, din trecut în prezent, din lumea feminină a amazoanelor către universul masculin al orașului Drumble, într-o stare constantă și echilibrată de detașare (astfel încât să nu ia prea în serios „economia galanteriilor” Cranfordului), dar și de angajare (pentru a putea traduce obiceiurile locului celor neinițiați), dar evitând în același timp superioritatea implicată a unui narator omniscient.

Mary Smith trebuie să găsească vocea care să medieze relația dialogică între Cranford și Drumble, între o comunitate feminină cooperantă emoțional și lumea logică, egocentrică, industrializată și comercială. Ceea ce trebuie să facă Mary este să se lupte cu propria conștiință pentru a învinge logica și raționamentul patriarhal la care încă mai apelează atunci când dă sfaturi practice (precum cele pe care le oferă servitoarei domnișoarei Matty). În consecință, datorită implicării ei în viața comunității și a acțiunilor pe care le întreprinde, naratoarea feminină anonimă reușește să-și articuleze vocea deși, soarta sa rămâne aceea de a „vibra” între Cranford și Drumble, între lumi care rămân separate și incomprehensibile una alteia.

Dacă romanul *Cranford* este provocarea pe care Gaskell o lansează propriei scriituri și viziuni auctoriale, ultimul său roman, *Soții și fiice* (1866), deși neterminat din cauza morții subite a autoarei în 1865, poate fi considerat încoronarea carierei sale.

Și în acest roman, la adevăr se ajunge pieziș, înțelegerea rămânând (vezi modelul din *Cranford*) o chestiune de interpretare a indiciilor ce sunt adesea greșit citite. Ascultatul pe la uși, interceptarea sau citirea „accidentală” a scrisorilor altor oameni este sinonimă cu trăirea unei vieți mediate și probabil fantasmatică. Inabilitatea lui Molly de a acționa și nevoia unui agent restaurator (Lady Harriet) ne sugerează că ea face parte dintr-o narațiune concepută la scară largă. Dacă discursul bârfitor guvernează și construiește intriga lui Molly, diferite alte tipuri de discursuri (e.g. legal, științific, istoric) sunt folosite pentru a diseca relațiile parentale sau comentariile asupra interrelaționării eredității și educației.

La o lectură atentă, romanul *Soții și fiice* se dovedește un precursor al textelor feminine din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea (George Eliot, mai ales). El evidențiază o ruptură ideologică ce devine vizibilă în toate domeniile vieții artistice și sociale: punctul de vedere, reprezentarea realității, construcția personajului, sau relația cu audiența.

Mai puțin fidele ca observație socială, dar câștigând prin felul lor dubitativ, prin perspectiva multiplă și prin subiectivitate asumată, romanele victoriene târzii nu mai oferă cu ușurință soluții tranșante pentru rezolvarea temelor, iar aceasta complică relația dintre autor și audiență. Unitatea și siguranța codului burghez, reflectat în eroii și eroinele complexe din punct de vedere emoțional (întrupând idei precum bărbatul rațional și femeia virtuoașă) este înlocuit de relativism, atât în modul de concepere al personajelor, cât și din perspectiva asupra unei lumi din care securitatea și stabilitatea par a fi dispărut complet.

Iubiții Sylviei este singurul roman care tratează pe larg tema căsătoriei, ceea ce ridică problema instituțiilor politice și sociale implicate în viața femeii victoriene. Prozatoarea își considera romanul „cea mai tristă poveste pe care am scris-o vreodată”, indiciu cert al tristeții autoarei, tot mai dezamăgită de convenționalitatea și lipsa de potențial artistic a poveștilor „moștenite”. Eroina, Sylvia, învață să citească și să scrie de la bărbați precum iubitul ei Philip, ceea ce reîntărește mitul autorității masculine, și ca o ironie, când, în sfârșit, se integrează într-o comunitate feminină, ea se lasă alfabetizată a doua oară prin intermediul textelor religioase, canonice. Astfel, Gaskell a dorit să sugereze că femeilor educate, precum Sylvia, într-o manieră prin excelență canonică, patriarhală, li se refuză dreptul de a-și scrie propriile povești, vocea lor fiind trecută pe veci sub tăcere.

Spre deosebire de personajul său, vocea prozatoarei răzbate matură și sigură, capabilă deja să accepte faptul că totul este relativ, viziune asupra vieții care îi va marca și discursul din *Soții și fiice*: „singura certitudine în fluxul și refluxul circular al istoriei este chiar incertitudinea”¹⁰.

Ideea este proiectată pe fundalul mării, element primordial ce subliniază infinita repetare a experienței umane. Și astfel, povestea trecută sub tăcere, fie în romanele industriale, fie în cele sociale sau provinciale, rămâne tot cea a femeii eterne, dublată, sub lupa unui microscop, de studiul cultural, istoric și psihologic al societății victoriene.

Întreaga sa operă ni se arată ca o istorie a timpurilor sale, o „comedie umană” victoriană, din perspectiva unei femei. Cariera literară a lui Gaskell ne indică un efort de detașare de formele expresiei masculine și, astfel, începuturile timide ale „fiicei” literare devin creațiile articulate ale autoarei consacrate. Scopul său a fost de a se identifica cu o comunitate de autoare; prin urmare, vocile din romanul său sunt preponderent feminine, în ciuda pericolului „expunerii” prea insistente, și a riscului confundării autoarei cu temele sale. Soluțiile pe care ea le-a găsit pentru a se proteja de oprobriul public au fost evaluate drept convenționale și, pentru o lungă perioadă de timp, au dus la excluderea operelor sale din canonul literar victorian feminin. Noi credem însă că viziunea sa asupra acestei perioade istorice încă mai are mult de oferit pentru pătrunderea vastului (și controversatului) tablou al culturii și societății victoriene.

¹⁰Uglow, Jenny, op. cit. p. 528.

Fie și în treacăt, scurta analiză a evoluției vocii lui Gaskell nu se poate încheia fără a ne referi și la scriitura gotică a acestei autoare. Aceasta a reprezentat un test de maturitate pentru vocea auctorială a lui Elizabeth Gaskell, în care temele anterioare se încadrează într-o compoziție mult mai simbolică. Astfel „draga Șeherezadă”, după cum Dickens obișnuia să o numească, s-a așezat la scris și, timp de mai mult de o decadă, a produs povestiri ale căror intrigi construiesc adesea o lume a misterului și a macabrelui, populată cu fantome, crime și jafuri, cu răzbunări și rezolvări sângeroase.

Întrebarea este dacă poveștile supranaturale și macabre semnate de Gaskell au fost simple modalități de a capta atenția unui public atins de criza religioasă a mijlocului de secol, urmând în același timp modelul masculin al genului, sau o manieră oblică, indirectă de a rosti adevăruri de nerostit. Perspectiva noastră se construiește pe o idee propusă de cercetarea Diane Wallace în studiul *Uncanny Stories: The Ghost Story as Female Gothic* și anume aceea a identificării povestirii gotice cu narațiunea ‘dublului’, cu subconștientul romanului realist. Aici am afla, credem, locul unde autoarea vocalizează tăcerile din romanele sale. Una dintre interpretările cele mai recente se întemeiază pe ipoteza că Gaskell folosește tropi gotici pentru a defini răul într-un mod determinist, ca nefericire, ca dezastru determinat de natura umană, de educația eronată a părinților (precum în *The Ghost in the Garden/ The Crooked Branch* - 1859), de structurile sociale deformate de ideologia categoriilor privilegiate (precum în *The Poor Clare* - 1856 și, am adăuga noi, *The Squire's Story* - 1853, de isteria colectivă ca în *Lois the Witch* 1859). Premisa noastră este aceea că în timp ce își delecta publicul cu povești macabre și misterioase, Șeherezada victoriană submina în mod constant autoritatea maestrului său, creându-și, cu fiecare povestire pe care a scris-o, un loc al său în „casa maestrului” și justificându-și existența auctorială.

Paradigmele cărora le dă viață în *The Poor Clare* sau *Lois the Witch*, odată transplantate în lumea literară, vorbesc despre dezechilibrul dintre discursul literar masculin și cel feminin, despre puterea cuvântului rostit și, mai mult decât atât, despre aceea a cuvântului scris, ca despre un act al emancipării feminine, unul care se poate transforma într-un blestem pentru cel care rostește cuvântul și care se poate răsfărânge asupra ei dacă nu se încadrează viziunii canonice. De aceea ele vorbesc despre libertatea de a scrie într-un mod asumat „feminin” (goticul), cu scopul evident de a delecta, dar și despre deghizarea subversivă a unui adevăr hidos în figuri familiare, aparent inofensive și convenționale.

Putem astfel concluziona ca, fără pretenția unui studiu exhaustiv, cercetarea noastră se înscrie în tendințele criticii din ultimii ani, care așează opera lui Elizabeth Gaskell și categoria naratologică a „vocii” în cadrul unei paradigme culturale, centrată pe estetica receptării. Acesta este motivul pentru care găsirea unei voci înseamnă de fapt găsirea unei căi și a unui loc în contextul social, găsirea unei soluții atât din punct de vedere al tehnicilor narative (soluții textuale), cât și din perspectiva conexiunilor stabilite în sânul contextului literar victorian. Oricum, trebuie făcută o distincție netă între temele operelor sale literare și tema afirmării profesionale a acestei autoare. De fapt, și fără exagerare, Gaskell a dus o existență mult mai variată și a abordat genuri mult mai diverse decât majoritatea contemporanelor sale, iar aceasta s-a datorat experiențelor sale de viață formative ce o recomandă ca pe o autoare pregnant „experimentală”. Temele sale rămân circumscrise misterului feminin și, prin urmare, nu-și găsesc răspunsul; însă tema evoluției profesionale și a afirmării personale își găsește răspunsul peste veacuri prin perfect justificata includere a numelui lui Elizabeth Gaskell în canonul literar.

Bibliografie

1. CHAPPLE, John, POLLARD, Arthur, *The Letters of Mrs Gaskell*, Manchester University Press, UK, 1966.
2. D'ALBERTIS, Deirdre, *Dissembling Fictions, Elizabeth Gaskell and the Victorian Text*, St Martin's Press, New York, 1997.
3. GANZ, Margaret, *Elizabeth Gaskell: The Artist in Conflict*, Twayne Publishers, New York, 1969.
4. Hughes, K.Linda, Lund, Michael, *Victorian Publishing and Mrs. Gaskell's Work*, University Press of Virginia, USA, 1999.
5. LANSER, SNIADER, Susan, *Fictions of Authority, Women Writers and Narrative Voice*, Cornell University Press, USA, 1992.
6. LANSER, SNIADER, Susan, *The Narrative Act, Point of View in Prose Fiction*, Princeton University Press, New Jersey, 1981

7. SHOR, M., Hilary, *Scheherezade in the Marketplace: Elizabeth Gaskell and the Victorian Novel*, Oxford Univeristy Press, New York, 1992.
8. UGLOW, Jenny, *Elizabeth Gaskell, A Habit of Stories*, Faber and Faber, London, Boston, 1993.
9. WARHOL, Robyn R., *Gendered Intervention: Narrative Discourse in the Victorian Novel*, New Brunswick NJ: Rutgers Univ. Press, 1989.
10. MAITZEN, Rohan, "This Feminine Preserve": Historical Biographies by Victorian Women, *Victorian Studies*, in Spring, 1995, pp.371-388, <http://search.ebscohost.com/>.
11. MALCOM, Jones, "A Biography of the Biography", *Newsweek*, 2009, vol.154, Issue 19, pp.56-58, <http://search.ebscohost.com/>.
12. MEZEI, Kathy (ed.), *Feminist Narratology and British Women Writers*, the University of North Carolina Press, 1996.
13. SMITH, Andrew and WALLACE, Diana, "The Female Gothic Then And Now", in *Gothic Studies*, May 2004, Vol.6, Issue 1, <http://search.ebscohost.com/>.
14. WALLACE, Diana, "Uncanny Stories, The Ghost Story as Female Gothic", in *Gothic Studies*, May 2004, vol.6, issue 1, <http://search.ebscohost.com/>.

THE CHRONOTOPE IN THE ROMANIAN FAIRY TALE

Maria Popa

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: In the world of fairy tales, temporal and spatial dimensions are two fundamental coordinates. The term "chronotope" has been adopted in literature from mathematical sciences, with metaphorical sense, to define the spatial-temporal image. In fairy tales, the idea of time and space is suppressed from the beginning of the narrative. Time is marked by the original formula "once there was", substituted by many variants (like "once upon a time"), and the first time adverb is reinforced by a second, "as ever". In fairy tales, the narrative time is limited, but the narrative is placed in an atemporal zone. The space in fairy tales is that "somewhere", a "fairy tale country", a fantasy world full of narrative sense. It's a symbolic space, suitable for the hero and his actions. Also, the idea of space varies according to the area where the tale is told. The elements of the exterior and interior space are the other land (the other realm), the forest, the mountain, the garden, the palace, caves or houses. Time is undefined, placing events in timelessness, and space is defined by fantastic landscapes and descriptions: lands of sparks, emperors, or "zmei".

Keywords: chronotope, time, space, fairy tale, the other realm.

În opera literară epică, categoria timpului și a spațiului se referă la două realități: un spațiu exterior, obiectiv, real, al scriitorului și al cititorului și un spațiu interior, al ficțiunii. Pot exista tot atâtea moduri de organizare spațială câți autori sau câte opere există. Caracteristica esențială a spațiului epic este continuitatea, așa cum afirma Irina Mavrodin: „orice literatură, credem, este un spațiu continuu: rupturile vehement proclamate sunt doar iluzorii, «mutațiile» sau

«metamorfozele» doar momentele decisive și spectaculoase ale unei necesare continuități.”¹ Narațiunea poate fi situată într-un anume spațiu, perceput ca un drum, o cale sacră, inițiativă sau o cale labirintică, circulară, simplă, închisă sau deschisă. Categoria timpului se raportează la două lumi temporale: una a discursului ficțional, numit timp al lecturii și cealaltă a universului fictiv, în care câteva minute de lectură pot însemna ani, în universul descris. Timpul scriitorului, al narațiunii, este separat de timpul narat, al ficțiunii. Timpul ficțiunii poate fi întrerupt, suspendat sau doar încetinit, iar distanța dintre cele timpuri este uneori suprimată, ca în romanul modern.²

Paul Ricœur în lucrarea *Temps et récit* se întreabă despre raporturile care există între timpul trăit și timpul narat și despre relația dintre narațiune și realitate. Ființa umană are, spune Ricœur, o relație de familiaritate cu lumea acțiunii, astfel: „lumea desfășurată de orice operă narativă este întotdeauna o lume temporală.”³ El afirmă că „între activitatea de a povesti o întâmplare și caracterul temporal al experienței umane există o corelație care nu e pur întâmplătoare, ci prezintă o formă de necesitate transculturală.”⁴(trad. noastră) Astfel că „timpul devine timp uman în măsura în care este articulat într-un mod narativ și narațiunea își găsește semnificația maximă atunci când devine o condiție a existenței temporale”⁵(trad. noastră) Medierea între timp și narațiune se constituie plecând de la construcția unui raport între cele trei momente ale mimesisului. Ricœur stabilește rolul de mediere al intrigii între stadiul experienței practice care o precedă și stadiul care o succedă. Argumentul principal constă în construcția unei medieri între timp și narațiune, prin demonstrarea rolului intrigii în procesul mimetic. Se va urmări „destinul unui timp prefigurat într-un timp refigurat prin medierea unui timp configurat”⁶(trad. noastră)

Mihail Bahtin a introdus în teoria literaturii conceptul de *cronotop*. Termenul este transpus din științele matematice, preluat din teoria relativității a lui Einstein și adoptat cu sens metaforic, pentru a defini imaginea spațio-temporală prin care e reprezentat omul în literatură. Pe Bahtin l-au mai inspirat și categoriile transcendente de timp și spațiu din filosofia lui Kant. Cronotopul, în traducere ad litteram „timp-spațiu”, reprezintă „conexiunea esențială a relațiilor

¹ Irina Mavrodin, *Spațiul continuu*, Editura Univers, București, 1972, p.4

² Cf. Noemi Bomher, *Inițieri în teoria literaturii*, Editura Fundației Chemarea, Iași, 1994, pp.84-86.

³ Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome I, Éditions du Seuil, Paris, 1983, p.17.

⁴ Paul Ricœur, *op.cit.*, p.85.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Paul Ricœur, *op.cit.*, p. 87.

temporale și spațiale, valorificate artistic în literatură.”⁷ Termenul este folosit pentru a desemna legătura indisolubilă dintre spațiu și timp, înțelegând timpul ca a patra dimensiune a spațiului. În cronotopul literar indicii de spațiu și timp se contopesc în cadrul aceluiși întreg, concret și definit. Prin urmare, „timpul se condensează, se comprimă, devine vizibil din punct de vedere artistic; spațiul însă se intensifică, pătrunde în mișcarea timpului, a subiectului, a istoriei. Indiciile timpului se relevă în spațiu, iar spațiul este înțeles și măsurat prin timp.”⁸ Bahtin analizează cronotopii din diferite narațiuni și își focalizează atenția asupra conceptelor de unitate, devenire și identitate. În romanul grec descoperă un „*timp al aventurii*, superior și subtil elaborat, cu toate trăsăturile și nuanțele lui specifice.” Timpului aventurii îi corespunde un spațiu abstract, iar legătura dintre spațiu și timp nu este organică, ci tehnică și mecanică. Cronotopul aventurii se caracterizează prin „legătura tehnică abstractă dintre spațiu și timp.”⁹ Alt tip de cronotop este cel relevat în romanele lui Apuleius și Petronius (*Măgarul de aur*, respectiv *Satiricon*). Timpul aventurii se îmbină cu *timpul moravurilor*, iar prin această simbioză, cele două timpuri își modifică aspectul, în condițiile unui cronotop absolut nou. Totuși, aventura devine mai activă, schimbă eroul și destinul său, iar spațiul abstract, propriu romanului grec, dispare. Bahtin caută timpul istoric, continuu, cu contradicții și modificări și e nemulțumit de „timpul lipsit de unitate și integritate, fărâmițat în fragmente separate, care cuprind episoade singulare ale vieții curente.”¹⁰ El mai descoperă plinătatea *timpului de origine folclorică*, găsit în romanul lui Rabelais. Cronotopul descoperit aici este unul ideal, o formă a „timpului productiv, eficient” care își are originile în primitivitatea agricolă a evoluției societății omenești. Timpul acesta este „colectiv” și „se măsoară numai prin evenimentele vieții colective.” Timpul interior, al vieții individuale, nu există, omul trăiește cu totul în exterior, în colectivitate. Timpul este unul laborios, se măsoară prin evenimente legate de muncă, este un timp al „creșterii productive.” Acest timp este orientat spre viitor, toate procesele muncii sunt orientate spre înainte. Timpul este „profund spațial și concret”, este exterior, ca de altfel toată viața omului. Se vorbește despre un timp „unitar” și „abstract”, dar din punct de vedere tematic el se dedublează. Temele create în timpul unitar al folclorului primitiv au intrat în componența subiectelor vieții particulare.¹¹ Prin

⁷ Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, București, 1982, p. 294.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 312.

¹⁰ *Ibidem*, p. 344.

¹¹ Cf. *ibidem*, pp. 435-437.

cronotop, Bahtin determină unitatea artistică a operei literare în raportul ei cu realitatea înconjurătoare. În opera literară, cronotopul include elemente valorice, evidențiate printr-o analiză abstractă. În literatură și artă spațiul și timpul sunt inseparabile din punct de vedere emoțional-valoric. Doar gândirea abstractă poate să le conceapă separat și să ignore elementul emoțional-valoric. Contemplarea artistică nu ignoră și nu separă nimic, considerând cronotopul în toată unitatea și plenitudinea lui.¹²

În lumea basmului, dimensiunea temporală și spațială reprezintă două coordonate fundamentale, iar ideea de timp și spațiu este suprimată chiar de la începutul basmelor.

Timpul este marcat de formula inițială „a fost *odată*”, substituit prin numeroase variante, primul adverb de timp este întărit de un al doilea, *ca niciodată*. Expresia de început ne introduce într-un timp paradoxal, o reîntoarcere totală la origini. Atemporalitatea din basmul fantastic reprezintă o „constantă a genului.”¹³ Timpul, în basm, e considerat „o prezență vie, semnificativă, chiar dacă distilată și filtrată cu finețe, contaminată de fabulos”¹⁴. Indicațiile temporale au rostul de a fixa acțiunea în „acronia duratelor exemplare”.¹⁵

Duratele în basm fac parte din logica fabulosului, astfel că succesiunea evenimentelor nu e „continuă și ireversibilă, ci reversibilă și discontinuă”, așa cum afirmă Viorica Nișcov. *Reversibilitatea* se conturează în motivele întineririi din basm sau prin efectul miraculos al apei vii și al apei moarte. Un împărat „se spală pe ochi și se făcu taman cum ar fi fost de doisprezece ani.” (*Fântâna Sticlișoarei*, Stăncescu Dumitru) Apa vie și apa moartă este adusă „de unde se bat munții cap în cap.” *Discontinuitatea* duratei în basme se manifestă prin pietrificarea oamenilor, a orașelor, dispariția astrilor, oprirea soarelui în loc. Toate acestea sunt mijloace de a opri curgerea timpului. Blocajele malefice sunt de fapt „încercări în direcția supunerii timpului.”¹⁶

În numeroase basme, protagoniștii nu par a fi afectați de timp, Făt-Frumos sau Ileana Cosânzeana rămân de-a pururi tineri, timpul trece pe lângă ei. Atunci când apare moartea ca „act definitiv”, are rolul ori de a deschide basmul, ori de a-l închide. Basmul are rolul fundamental de a „exorciza timpul sub latura sa malignă, corosivă, devastatoare, dușmană vieții.”¹⁷ Trecerea

¹²*Ibidem*, p. 474.

¹³ Cf. Gheorghe Vrabie, *Proza populară românească*, ed. cit., p. 158.

¹⁴ Viorica Nișcov, *A fost de unde n-a fost. Basmul popular românesc*, Editura Humanitas, 1996, p. 87.

¹⁵ Pamfil Alina, *Limba și literatura română în gimnaziu, Structuri didactice deschise*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, p. 164.

¹⁶ Viorica Nișcov, *op. cit.*, p. 88.

¹⁷ *Ibidem*.

timpului este marcată în basm, în mod diferit. Pe tărâmul de dincolo timpul poate fi suspendat, în totalitate sau poate să curgă mai încet decât în lumea reală. Prima atestare a unui astfel de basm, inclus la motivul *încăperii interzise*, o întâlnim în culegerile fraților Schott (*Die eingemauerte Mutter, Mama zidită de vie*) Opoziția dintre „tărâmul de aici” și „tărâmul de dincolo” este marcată de statutul locuitorilor, de peisajele întâlnite, de atmosfera creată. „Tărâmul de aici” se află sub razele soarelui, în lumină, într-un univers pozitiv, uman, vegetal. „Tărâmul de dincolo” e situat „sub pământ”, considerat „lumea neagră”. Acest univers e populat de zmei, vrăjitoare, zâne rele și iadul sau „lumea morților” este propriu acestui loc. „Tărâmul de dincolo” poate fi întâlnit și în văzduh, în vârful „copacului cu ramurile în cer” sau tot așa de bine poate fi găsit pe pământ, având drept graniță o apă, un pod, o pădure sau un munte.¹⁸

În basme, timpul narațiunii este limitat, dar narațiunea este plasată într-o zonă atemporală „sustrasă condiției metronomice a timpului.”¹⁹ Fantasticul suprimă timpul real, iar simbolurile basmului corespund duratei, prin funcția de devoalare a moralității ființei umane. Deși este omogenă, durata conține „decupaje durative” care au rolul de a fixa momentele importante, ciclice ale protagoniștilor, cum ar fi nașterea, nunta, creșterea eroului, zilele. Durata în basm înseamnă o permanență a valorilor morale, mereu triumfătoare.²⁰

Spațiul în basm este acel „unde”, o „țară a basmului”, cu o lume fantastică, plină de sens narativ. E un spațiu simbolic, propice eroului și acțiunilor sale, iar ideea de spațiu variază în funcție de zona în care circulă basmul.²¹ Lumea fantastică a basmelor cunoaște, asemenea mitologiei trei spații orizontice: un *spațiu uranic*, un *spațiu chtonic* și un *spațiu al tărâmului celălalt*.²² Durata s-ar identifica cu spațiul imaginar, un spațiu durativ, în care nu există ciclicitatea anotimpurilor.

Spațiul uranic se caracterizează prin alternanțele solare și lunare. Noaptea are rol protector pentru răpirile de fete de împărat sau zâne, iar ziua este martora faptelor eroice ale eroilor. În acest spațiu infinit întâlnim urmări fabuloase, metamorfoze spectaculoase, toate surprinse într-un mod inedit.

¹⁸ *Ibidem*, p. 90.

¹⁹ *Poveștile lui Făt-Frumos, Basme Fantastice*, Prefață de Valeriu Filimon, Editura Minerva, București, 1982, p. X.

²⁰ *Ibidem*, p. XI.

²¹ Cf. Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. 159.

²² Cf. *Poveștile lui Făt-Frumos, Basme Fantastice*, Prefață de Valeriu Filimon, ed. cit., p. XI.

Spațiul chtonic este un loc al nașterii, al plecărilor și întoarcerilor eroului, un spațiu guvernat de Soare și Lună. Este un spațiu durativ al împlinirii iubirii, situat la mijloc, între uranic și tărâmul celălalt, dominat de normalitate.

Tărâmul celălalt nu este un spațiu întunecat sau infernal. Coborârea pe celălalt tărâm se face fără senzație de teroare în fața unei lumi monstuoase.²³ Basmele se caracterizează prin „vagul toponimic, lipsa de determinațiuni geografice precise, incomensurabilitatea[...] Peisajul în basm are particularitatea de a fi dublu, întrucât, în afară de priveliștea de la orizontul nostru, mai există una pe tărâmul celălalt.”²⁴ Pe tărâmul celălalt lucrurile sunt schimbate, „pământul, florile, copacii, lighioanele altfel alcătuite și nici un pui de om.”²⁵

Locuința zmeilor denotă o treaptă superioară de civilizație, asemenea palatelor împărătești. Arhitectura palatelor zmeilor este deosebită, construite din sticlă sau „numai din aur și pietre scumpe”, cu scări la intrare și multe porți. Zmeii au grajduri unde țin caii năzdrăvani, mai au și grădini, cu „un chioșc și pat moale în el.” Alți zmei au palate de aramă, de argint sau de aur, iar ograda e împrejmuită cu ziduri și are iarbă și fântână. Palatul zmeilor, pe care îl vizitează Cotoșman năzdrăvan este „feeric și mineral”, iar „bogăția de pe lume era acolo. Păreții numai în aur poleiți. Pardoseala era de cleștar, iară învălitoarea era de plumb.”²⁶ (Petre Ispirescu, *Cotoșman năzdrăvan*) Basmul fantastic devine o proză a interioarelor, datorită prezentării stilului arhitectural al palatelor zmeilor sau al zânelor. „Palatele au poziții deosebite: strălucesc în soare și sunt situate în mijlocul pădurilor, în locuri izolate.” Alteori palatele se învârtesc după soare, sunt construite din „piatră de zamfir și cu porți de chiparos”²⁷ Descrierea arhitecturii e sumară, limitată la sentimentul de uluire. Palatele în basme nu sunt opera arhitecților, ci a magiei, apar sau dispar, peste noapte. Palatele sunt de aramă, de argint sau de aur. Stilul palatelor este feudal, sunt înconjurate de apă, de poduri. Detaliile de interior sunt remarcate prin camerele cu perdele de mătase, împodobite cu aur sau pietre nestemate.²⁸

Pădurea este un element al spațiului care apare frecvent în basm. E un loc al vegetației, fără lumină, populat cu balauri, zmei de foc și alte ființe malefice. În acest spațiu sunt duși copiii detestați de mama vitregă (*Copiii văduvului*, Petre Ispirescu), fetele izgonite de părinți își găsesc

²³*Ibidem*, p. XII.

²⁴George Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 286.

²⁵*Ibidem*.

²⁶*Ibidem*, pp. 24-26.

²⁷Cf. Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, pp. 164-165.

²⁸George Călinescu, *op. cit.*, p. 295.

loc tot în pădure. O femeie tânără, împreună cu copilul ei, stă în codru mulți ani, hrănindu-se cu rădăcini și fructe de pădure. (*Voinicul cel fără tată*, Petre Ispirescu). Prințesa „Nu știu” naște în pădure un băiat și o fată, locuiește într-o peșteră și îi învață pe copii să scrie pe scoarța copacilor. (*Prințesa „Nu știu”*, G. Cătană) În basm apar frecvent pădurile de natură minerală,²⁹ pădurea de argint, pădurea de aur, pădurea cu „frunzele numai diamanturi și pietre nestemate.” (*Cele douăsprezece fete de împărat*, Petre Ispirescu)

Pădurea este un simbol arhetipal, al freneziei și exuberanței vieții. Este asociată cu spaima, pericolele, rătăcirile sau moartea. În basm sau în mit, pădurea este un loc intermediar între lumea de aici și lumea de dincolo, un loc de trecere spre infern. Pădurea din basmele fantastice este străbătută de Făt-Frumos, în călătoria sa inițiativă, întâlnindu-se cu tot felul de monștri. Pădurea reprezintă „natura preumană, neîmblânzită, simbolizând haosul.” Pădurea poate fi și un loc al odihnei sau adăpostului, asemănându-se cu locuința părintească sau pântecul matern.³⁰

Muntele e un loc inaccesibil, un tărâm în care se petrec „lucruri teribile sau sublime.”³¹ Doi munți se bat în capete, iar între ei este o fântână cu apă vie și apă moartă. Soția porcului fermecat ajunge la niște munți înalți, colțuroși și scorburoși. (*Porcul cel fermecat*, Petre Ispirescu) Muntele se opune câmpiei, reprezintă un Axis Mundi, o scară, sugerând ascensiunea omului spre valori spirituale înalte. În vechile credințe, muntele este lăcașul zeilor. Peisajul montan face parte din spiritualitatea poporului nostru.³²

Câmpul cu iarbă și flori e un spațiu „adormitor și primejdios”, deoarece constituie o piedică în drumul eroului basmului. În țara Scorpiei, este o câmpie frumoasă, pe de o parte, cu iarbă înflorită, pe de alta pârlită. (*Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, Petre Ispirescu)

Grădina este un element al spațiului terestru care apare des în basme. Este imaginea paradisului terestru, în care se întâlnesc toate elementele naturii, un simbol al nemuririi și bogăției vieții.³³ Împărații au grădini frumoase, cu multe flori, iar „așa grădină nu se mai văzuse până atunci p-acolo. În fundul grădinei avea și un măr care făcea mere de aur.” (*Prâslea cel voinic și merele de aur*, Petre Ispirescu) Un alt împărat avea „o grădină foarte frumoasă [...] În

²⁹*Ibidem*, pp. 291.

³⁰ Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994, p. 142.

³¹ George Călinescu, *op. cit.*, p. 285.

³² Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 75.

³³*Ibidem.*, p. 75.

fundul acestei grădini crescuse un măr cu totul și cu totul de aur”.(*Lupul năzdrăvan*, Petre Ispirescu) Grădina, pe lângă aspectul ornamental, conține acest „miracol vegetal”, mărul de aur, care indică o relație cu regnul mineral. Mărul miraculos transformă grădina într-un fel de Eden.³⁴ În grădini, pe lângă merele de aur se întâlnesc și păsări măiestre care urmează să fie răpite de către eroi.

În basme se poate vorbi, așadar, de un *spațiu extern* și un *spațiu intern*³⁵. *Spațiul extern* cuprinde „tărâmurile de dincolo”, „țările”, „moșiile” ființelor malefice din munți, păduri, pustii. *Spațiul interior* este format din palatul împăratului sau al zmeului, din peșteri sau case. Spațiul, în basmele românești, este locul spre care se îndreaptă eroul, o „țară” cu lume stranie și exotică. E „tărâmul celălalt”, de „dincolo”, situat în „fundul” pământului, în adâncuri. În proza fabuloasă e relevat și spațiul în care trăiesc eroul și ajutoarele sale. Pădurea mare și deasă, multiseculară este locul în care eroii își găsesc adăpost sau se feresc de dușmani; „ca să scape de zmei se urcă în vârful copacilor și din ramuri își fac leagăn”³⁶ Copii născuți în pădure pleacă după vânat sau pescuit, acest mod de existență fiind considerat unul primordial. Ideea de spațiu este în strânsă legătură cu ideea de muncă, de obținere a hranei. Eroii copii se hrănesc cu rădăcini, culeg fructe și poame sălbatice. În unele basme sunt surprinse spații geografice cum ar fi „moșia” Scorpiei, a Gheonoaiei sau a Sf. Luni, a Sf. Duminici, a Sf. Vineri, în altele, se vorbește despre „țara” șerpilor, a șoarecilor sau „tărâmul” Vântului.

În basme sunt surprinse aspecte ale unor vremuri primare, de dinaintea civilizației, iar astfel de „pagini formează miezul unei poezii descriptive evocative, proprii romantismului din veacul trecut.”³⁷ Timpul basmelor este magic, pentru că orice reconstituire prin forța cuvântului renovează lumea. Frumusețile inalterabile ale povestirilor sunt rezultatul unei viziuni temporale și spațiale de natură să aureoleze ori să învâluie oameni și întâmplări. Timpul neprecizat situează întâmplările în atemporalitate, *in illo tempore*. Spațiul se definește prin peisaje și decreri fantastice: ținuturi ale crailor, împăraților sau zmeilor. Lumea basmelor este un univers „așipit în durată care visează inconștient să mai doarmă încă, dar care nu poate să reușească decât dacă

³⁴ George Călinescu, *op. cit.*, pp. 292-293.

³⁵ Cf. Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. 159.

³⁶ *Ibidem*, p. 161.

³⁷ Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. 163.

face o mezialianță cu timpul.” Timpul basmului nu este al nostru, fiindcă e mai inventiv, mai complex, mai hazardat.³⁸

Bibliografie

1. Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, București, 1982
2. Bomher, Noemi, *Inițieri în teoria literaturii*, Editura Fundației Chemarea, Iași, 1994
3. Carlier, Christophe, *La clef des contes*, Edition Ellipses, Paris, 1998
4. Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura Pentru Literatură, 1965
5. Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994
6. Mavrodin, Irina, *Spațiul continuu*, Editura Univers, București, 1972
7. Nișcov, Viorica, *A fost de unde n-a fost. Basmul popular românesc*, Editura Humanitas, București, 1996
8. *Poveștile lui Făt-Frumos, Basme Fantastice*, Prefață de Valeriu Filimon, Editura Minerva, București, 1982
9. Ricœur, Paul, *Temps et récit*, tome I, Éditions du Seuil, Paris, 1983
10. Vrabie, Gheorghe, *Proza populară românească. Studiu stilistic*, Editura Albatros, București, 1986

³⁸ Cf. Christophe Carlier, *La clef des contes*, Edition Ellipses, Paris, 1998, p. 44.

ION HELIADE RĂDULESCU AS A ROMANIAN PROSER OF THE 19TH CENTURY

Andreea Sabina Napeu

PhD Student, University of Pitești

Abstract: Ion Heliade Rădulescu was an important personality in the 19th century, emblematic of the literature of that time. Moreover, he is considered the first modern prose writer. His literary creation is extremely valuable because he managed to cover various subjects and literary genres. Furthermore, Heliade was the founder of the Wallachian Romanticism, while his work also kept influences of the Classicism and the Age of Enlightenment.

Keywords: Romanticism, prose, polemic, satire, modernization

Ion Heliade Rădulescu și romantismul pașoptist

Ion Heliade Rădulescu (1802-1872), personalitate complexă a secolului al XIX-lea, face parte din categoria autorilor romantici. El a fost un scriitor pașoptist de mare anvergură, supranumit și „părintele literaturii române” (Rosetti, Gheție, 1969, p. 7). O caracterizare justă, întrucât această titlatură nu înseamnă decât „producție, călăuzire și tutelare reușită” (Duică, 1923, p. 39); iar Heliade este cel mai bun exemplu în acest sens, recunoscându-i-se meritele pentru creație, dar și pentru îndrumare, în mod incontestabil. Heliade era înzestrat cu o calitate esențială pentru un scriitor, și anume imaginația: „O imaginație specială însă, nuanțată de anumite predispoziții ale lui și de ceea ce primise de la diferite înruriri. Resurse deosebite nu avea spiritul său, avântări îndrăznețe, cu străbateri largi nu vedem la dânsul, dar neastâmpărul gândurilor lui îl făcea să treagă mai departe de ce-i opria privirea uneori și, plecând de la vreo

impresie, legând de ea altele, înflorind câte un amănunt, ajungea să dea scrisului său formă atrăgătoare, să atenueze ce altfel ar fi fost prea prosaic” (Densusianu, 1929, p. 158).

Ion Heliade Rădulescu, alături de ceilalți prozatori din prima jumătate a secolului al XIX-lea, formează o generație unitară „atât prin tendințele lor sociale și morale, cât și prin particularitățile lor stilistice” (Vianu, 1981, p. 19).

Pașoptismul reprezintă prima etapă prin care influența occidentală se manifestă în cultura română, un moment de referință în procesul modernizării civilizației naționale, având funcții multiple. În primul rând, pașoptismul avea funcția de instrument metodologic (de periodizare a secolului al XIX-lea între anii 1830-1860); în al doilea rând, pașoptismul reprezenta un concept sociologic, prin ideea de modernizare; în al treilea rând, este vorba de conceptul estetic concretizat prin punerea bazelor curentului romantic. Astfel, pașoptiștii au încercat să realizeze o sincronizare cu veacul, fără a renunța la ideea de identitate națională. Cu alte cuvinte, în perioada pașoptistă se clădește literatura română modernă, schițându-se identitatea națională.

Trebuie precizat faptul că perioada romantică a fost o perioadă de acumulare, dar și una în care s-a realizat rapid arderea etapelor care se derulau consecutiv în literaturile occidentale. Astfel, curentul cultural-literar numit romantism pașoptist, cu Heliade numărându-se printre reprezentanți, era, de fapt, o aspirație colectivă către creație, având drept caracteristici autohtonismul, colorarea națională (particularizarea), precum și interesul pentru istoria națională. Ion Heliade Rădulescu este, așadar, un romantic român din perioada pașoptistă prin prisma faptului că tendințele acestui curent se manifestă într-un mod mai vizibil la el în comparație cu alți scriitori de la acea vreme. Literatura romantică din perioada pașoptistă este o literatură angajată, pusă în slujba idealului național. Romantismul românesc este, de fapt, de tip Biedermeier, o variantă degradată a romantismului din Europa anilor 1790-1815. Acesta se caracterizează ca fiind impur, având o predilecție către compromisuri stilistice, dar și către valori morale înalte. Este perioada imitării, în care elementele romantice coexistă cu cele clasice și iluministe. Conform lui Nicolae Manolescu, romantismul românesc poate să se încadreze în acest tipar „atât prin eclectismul său, cât și prin înclinația către forme neradicale și detotalizate, către istoric și etnic, cu precizarea că el comportă nuanțe absolut particulare ce se cuvin relevate. Chiar și strict istoric, epoca romantică se suprapune la noi acestui al doilea romantism european” (Manolescu, 1997).

Manifestări în domeniul prozei

În domeniul literaturii, abordările din prima parte a activității sale l-au propulsat pe Heliade în poziția de mentor al întregii generații de scriitori din acea perioadă. Ca și în cazul celorlalte proiecte ale sale, Heliade este ghidat de principii iluministe. Pornind de la ideea iluministă conform căreia literatura este o cale prin care se poate realiza evoluția unui popor, Heliade „a desfășurat o prodigioasă activitate de stimulare a creației literare originale” (Heliade Rădulescu, 1969, p. 20). Literatura prinde formă plecând de la o realitate sigură; de aici derivă principiul valorificării specificului național, stilul literar al unui popor care subordonează astfel stilurile individuale. Mai mult decât atât, este necesar ca personalitatea fiecărui scriitor să se oglindască în operele literare.

Ca scriitor, Ion Heliade Rădulescu s-a adaptat specificului literaturii din prima jumătate a secolului al XIX-lea, prin următoarele aspecte: eliberarea de orice dogmă, stabilirea statutului spiritual și social al artistului, credința în idealuri care provin din convingeri democratice și umanitare puternice, prin orice mijloace. Prin urmare, Heliade s-a îndreptat către romantism. Privind din perspectivă temperamentală, Heliade este un scriitor romantic prin „tumultoasa viață interioară, vizionarism, privirea antitetică a lumii, tentația timpurie a angajării în bătăliile vieții, curiozitatea mereu vie în fața misterelor existenței individuale și universale” (Țugui, 1984, p. 130). Totodată, datorită îndemnurilor lui Heliade a fost posibil debutul unei întregi generații de scriitori: „Nu e vreme de critică, copii; e vreme de scris, și scrieți cât veți putea și cum veți putea; dar nu cu răutate; faceți, iar nu stricați, că nația priimește pe cel ce face și blestemă pe cel ce strică. Scriți cu inimă curată și începeți și lucrați și săvârșiți în Domnul, și Domnul va binecuvânta ostenele voastre, și neamul va cinsti viața și purtarea voastră, și viitorimea va pomeni numele voastre, și voi veți fi fericiți, pentru că veți avea pace în inimă. Pacea dar fie cu voi” (Cioculescu, 1971, p. 30).

Scriitor reprezentativ al perioadei de început a literaturii române, Heliade încearcă o delimitare între literatură, în sensul ei general, și poezie, acest aspect fiind o consecință a curentului romantic. Cu alte cuvinte, este vorba despre stabilirea unui hotar între cultură și literatură. Acest concept se transpune în realitatea cotidiană atunci când, în paginile publicațiilor sale, Heliade cuprinde articole de limbă, critică, teatru, filozofie, proză sub denumirea generală de literatură, în vreme ce versurile și comentariile referitoare la poezii erau prezentate ca fiind parte din poezie.

Heliade s-a remarcat atât ca poet, cât și ca prozator, însă operele sale, modeste ca întindere, au fost una din căile prin care romantismul a pătruns în literatura română. Ele sunt valoroase mai degrabă prin varietatea genurilor și a temelor abordate.

În ceea ce privește ipostaza de prozator a lui Ion Heliade Rădulescu, se poate spune că acesta a fost un scriitor foarte bun, însă nerecunoscut în această direcție. Acest fapt se datorează și faptului că scrierile în proză reprezintă partea cea mai puțin dezvoltată a întregii sale creații artistice; proza, în comparație cu întreaga creație heliadistă privită în ansamblul ei, este de dimensiuni reduse și oscilează între romantism și clasicism.

Sinteza valorii lui Heliade ca om de litere poate fi redată prin următoarele rânduri ale lui Ovid Densusianu: „Gândindu-ne la cum se scrie pe la 1830, în fraze greoaie, tăgădate, somnoroase, Heliade se arată astfel superior tuturor celor de atunci, și cum de la început a căutat după cum spunea singur, să nu rămână la proza uscată a altora, îl putem socoti ca pe primul prozator, care aduce nota modernității” (Heliade Rădulescu, 1969, p. 29). Scopul prozei scrise de Heliade a fost unul militant, în detrimentul celui artistic, așa cum s-a întâmplat în cazul poeziei. Poate fi considerată parte a așa-numitei literaturi de campanie, având drept caracteristici oralitatea stilului, elementele satirice, dar și lipsa evidentă a interesului pentru compoziție. Grație faptului că proza avea un profund caracter satiric, limbajul folosit era unul viu, colorat, direct și natural, ceea ce favoriza credibilitatea operei, întrucât Heliade scria din postura de combatant, și nu din cea de artist. Preferința pentru un stil simplu, direct, dar și pentru un limbaj natural, ușor de înțeles de către toți cititorii este explicată de Heliade însuși: „Voind a face materia mai populară pe cât se va putea pe înțelesul mai multora, preferirăm aci a scrie mai românește; românul e din originea sa caustic. Caustic va să zică un ce care arde de frige; și de este românul caustic, nu-l criticați, cititorilor, că prea l-au ars și l-au fript și pe el străinii, și ai săi, și însuși aceia în care și-a pus toate speranțele. Disperația l-a făcut a-și râde de toate. Cu focul și dorul în inimă, și cu lăcrămele în ochi, este și cu surâsul pe buze, dulce câte o dată, amar de mai multe ori, și caustic sau arzător ca și focul ce arde în inima lui” (Țugu, 1984, p. 218). El este, de fapt, un autor de pamflet extraordinar, care s-a inspirat din modelele lui Voltaire și Dante. Mai mult decât atât, însușindu-și sarcasmul lui Voltaire, Heliade plusează, fiind mai degrabă vindicativ și vulgar ca Dante, „salvat de trivialitate prin aripă lirică și literară” (Călinescu, 1968, p. 290). Utilizând tehnica scriitorilor clasici, Heliade a dat naștere unei proze

noi, a creat personaje care se ridică la rangul de tipuri umane, care însă nu sunt lipsite de naturalețe, ci ele reprezintă oameni care aparțineau societății din acea epocă.

Începuturile scrierii în proză au avut loc timpuriu, odată cu publicarea a două poeme în proză, care au reprezentat un eveniment singular în creația artistică a lui Heliade. Primul poem în proză a fost *Imn pentru holeră*, apărut în anul 1831, în *Curierul Românesc*. Acest poem, compus din zece versete, combină tonalitatea unui cântec solemn dedicat divinității cu interogațiile unei ființe măcinate de tristețe. Se prezintă toate catastrofele care au marcat omenirea, printre acestea numărându-se războaiele, cutremurele, bolile. Tema principală a acestui poem este lupta interioară pe care o duce individul în încercarea de a găsi o justificare pentru producerea acestor evenimente nefaste, fie că este vorba de o pedeapsă divină sau de o conlucrare a forțelor malefice. Totodată, apare sentimentul îndoielii, așa cum reiese din versurile: „Dumnezeule, aceste rele sunt îngerii mâniei tale, sau sunt slujitorii vrăjmașului omenirii? O hulă! blândețea nu e mânie! Cum, dar, suferi ca vrăjmașul cerului să ticăloșească până în sfârșit faptele tale?” (Țugui, 1984, p. 219). În plus, acest poem este construit pe baza aceleiași idei ca în poezia *Serafîmul și Heruvimul*: este vorba de o meditație pe tema condiției umane, prezentarea individului cuprins de o suferință care înlocuiește treptat bucuria și care, în același timp, provoacă apariția incertitudinilor. Fiecare verset al poemului se încheie printr-un refren, care sugerează credința și acceptarea, totodată: „Nu judecăm, Stăpâne, ci binecuvântăm numele tău!” (Țugui, 1984, p. 219).

Al doilea poem în proză este intitulat *Florile lui mai* și a fost publicat în anul 1844. Poemul reprezintă o confesiune tristă pe tema degradării progresive și a incapacității spirituale, care sunt, de fapt, începutul unei meditații asupra etății spiritului. Ca și în cazul *Imnului pentru holeră*, sentimentul principal care guvernează acest poem este incertitudinea. Heliade reușește să combine entuziasmul juvenilității cu tristețea care se instalează odată cu scurgerea anilor. Este vorba aici de trecerea de la iluzia tinereții la resemnare, în cele din urmă. Această idee se poate dezvolta, în sensul în care Heliade trece, așadar, de la evocarea florilor, la destăinuirea unui spirit care comunică tuturor atât propriile dezamăgiri și speranțe, cât și pe cele ale întregii omeniri. Acest poem amintește, prin titlul său, de poezia *Noaptea de mai*, a lui Alexandru Macedonski, temele celor două scrieri fiind însă diferite, întrucât Macedonski, spre deosebire de Heliade, se axează pe confesiunea unui spirit care descoperă din nou sentimentul de satisfacție pe care i-l oferă omului legătura strânsă cu natura. Așa cum am menționat mai sus, cele două

poeme în proză au fost singulare ca tip de scriere abordat de Heliade, însă trebuie amintite din două motive: pe de o parte, ele reprezintă punctul de plecare pentru acest gen în literatura română, iar pe de altă parte, este interesant modul în care acestea ilustrează, de fapt, manifestările individului împovărat de destin, care trece prin diferite episoade în care este pus față în față atât cu el însuși, cât și cu lumea din jurul lui.

Proza lui Heliade se compune din opere memorialistice și satirice. Referitor la proza memorialistică, trăsăturile acesteia sunt: subiectivismul, relatarea într-un ritm alert, umorul, autoironia. Chiar dacă numărul scrierilor de acest gen nu este unul însemnat, cele mai multe dintre ele sunt pătrunse de spiritul polemic evident al scriitorului. Cele mai importante opere scrise pe această temă sunt cele publicate în Franța, atunci când Heliade se afla în perioada de exil: *Suvenirs et impressions d'un proscrit* (1850) și *Mémoires sur l'histoire de la régénération roumaine ou sur les événements de 1848 accomplis en Valachie* (1851). Prima scriere, cea din 1850, este alcătuită din trei părți: *L'Exil* (care cuprinde însemnări de călătorie ale unui scriitor romantic), *Roumanie et France* și *Doctrines. Union. La doctrine évangélique* (ambele înglobează ideologia heliadistă). A doua scriere reprezintă o reamintire a evenimentelor care au avut loc în anul 1848, dar cu accentul pus pe reflectarea personalității autorului. Numită de George Călinescu drept „un adevărat roman al infatuării profetice” (Țugui, 1984, p. 225), lucrarea este de factură subiectivă. Ea are un caracter polemic, fiind o istorie scrisă de unul dintre participanții efectivi la revoluție, la numai trei ani de la terminarea ei. Așadar, între „timpul trăirii și cel al mărturisirii nu s-a scurs intervalul necesar detașării” (Țugui, 1984, p. 226), ceea ce face ca evocarea să fie extrem de înfocată. O altă scriere memorialistică este lucrarea *Dispozițiile și încercările mele de poezie*, publicată în *Curierul de ambe sexe* și inspirată după modelul lui Costache Negruzzi, care a scris *Cum am învățat românește*. Contrar lucrărilor scrise în exil, stilul acesteia este unul detașat, marcat de autoironie. Este, de fapt, o rememorare a anilor din tinerețea lui Heliade, în care acesta prezintă primii pași în învățarea limbii grecești, dar și primele întâlniri cu cărțile românești scrise cu litere chirilice. Heliade povestește întâmplările prin care trece un copil care, deși era pasionat de citit, respingea cu vehemență sistemul de învățământ impus la acea vreme. Mai mult, acesta se autocaracterizează, fiind o fire încăpățânată, dar totodată temându-se de râsul celor din jurul său. Autoironia își face simțită prezența prin felul în care acesta privea, acum prin ochii maturului experimentat, primele tentative de a scrie. Totodată, este înfățișat, cu aceeași nuanță ironică, țelul său conform căruia

el va deveni un mare cărturar. Alte scrieri memorialistice sunt: *Gheorghe Lazăr* (1839), *Librărie națională română* (1870) și *Daniel Tomescu* (operă publicată după moartea scriitorului); aceste opere au valoare documentară și prezintă amintiri din anii de școală la Sfântul Sava, anii în care Heliade își desfășura activitatea ca profesor, dar și anumite întâmplări din perioada în care era tipograf și editor. Scrierile memorialistice reflectă măiestria cu care Heliade reușește să contureze portretele oamenilor prin valorificarea unor caracteristici definitorii ale lor, o măiestrie specifică autorilor de dramaturgie.

Raportându-ne la proza satirică, aceasta este susținută de vocația sa de pamfletar și este realizată „cu mijloace bogate, care concretizează violența ideilor și incandescența sentimentelor, cu o variată gamă stilistică, de la ironia abia perceptibilă la sarcasmul mușcător” (Heliade Rădulescu, 1969, p. 29).

Satira sa are un efect accentuat, este „adeseori prea personală și se coboară chiar la vulgarități” (Denusianu, 1929, p. 158). Heliade credea în rolul curativ, moralizator al satirei; totodată, ea se construia în jurul unui portret realist, dar și clasic în egală măsură, cu scopul de a releva trăsături de caracter generale, și nu individuale. În articolul *Despre satiră*, din anul 1834, Heliade definește satira drept „o zugrăveală sau o descriere a viciului și a ridicolului prin vorbe sau prin acție” (Heliade Rădulescu, 1969, p. 190). În plus, acesta consideră că elementele fundamentale pentru succesul unei scrieri de acest gen sunt mânia, energia și înfocarea, însă concluzionează că nu individul trebuie urât, ci răul, în sensul lui general.

În domeniul prozei satirice, Heliade a creat schițe și portrete, unele impunându-se prin violența sufletească și prin sarcasm. Discursul său satiric se focalizează pe crearea unui personaj care întruchipează, de fapt, imperfecțiunile întregii societăți din care acesta face parte. Operele satirice importante sunt: *Bată-te Dumnezeu! Coconița Drăgana* (1837), *Coconul Drăgan* (1844), și *Domnul Sarsailă, autorul*. Ele sunt prezentate sub formă de schițe satirice, Heliade fiind un precursor al acestui gen în literatura română.

Coconița Drăgana reprezintă înfățișarea portretului unei femei parvenite, bogate, care pretinde că face parte din lumea mondenă, un personaj specific acelor timpuri, un fel de Chirița a lui Vasile Alecsandri. Este o variantă feminină a ciocoiului, care se caracterizează printr-o vulgaritate grosolană, dar și printr-un spirit despotice față de cei inferiori ei. Autorul folosește o tehnică de inspirație balzaciană pentru a contura portretul femeii, făcând apel la toate elementele care compun mediul familial, dar și social din care provine aceasta. Mai mult decât atât,

vocabularul coconiței se compune din termeni de mahala, violențe verbale, fiind în opoziție cu atitudinea pe care aceasta dorește, de fapt, să o afișeze public: aceea de doamnă distinsă. Aici apare contrastul dintre aparență și esență. Dialogul este principala sursă de caracterizare a personajului:

„— Râtane, gata sunt bucatele? c-a venit cuconul!

Piper și oțet nu e, coconiță, să fac perișoarele.

Dar, bată-te Dumnezeu, baraoane! afurisitule! acumă îmi spui?

Vezi că mai aveai treabă cu jâdanii ăia.

Și mai răspunzi, bala dracului? unde e diavolul de Ioniță?

Aici sunt, conită.

Uite, până nu s-o usca scuipatul să fii aci, diavole, că vai pielea ta!” (Țugui, 1894, p. 228).

În *Coconul Drăgan*, Heliade realizează un portret de parvenit, partenerul ideal al coconiței Drăgana, „scumpul jumătățoi”. El este un „bădăran boierit care se ține de moda veacului” (Țugui, 1984, p. 228), în sensul că este evidentă transformarea lui într-un angajat al statului care dă falsa impresie că este patriot și sârguincios, în același timp. Face parte din categoria ciocoilor parveniți. El este tipul omului incompetent, dar mândru, care dorește să lase impresia că este cultivat. Totodată, este de remarcat felul în care Heliade folosește gesturile personajului și felul de a vorbi pentru a construi un portret în ansamblu. În plus, autorul își concentrează modul de construire a personajul în sfera limbii, și anume face observații cu privire la vocabularul coconului Drăgan, care nu abundă în utilizarea neologismelor; mai mult, acesta își mustră angajații: „v-ați luat toți după Eliad ăla” (Țugui, 1984, p. 228). Proza satirică a lui Heliade alunecă așadar spre pamflet. Limba utilizată este variată, plină de surprize pe tot parcursul operelor, spectacolul lingvistic având efectul scontat.

În ceea ce privește schița *Domnul Sarsailă*, autorul, aceasta este un portret al autorlăcului, cu o nuanță moralistă, de factură clasică. În pofida faptului că Heliade susține că nu vizează pe nimeni în mod special prin această schiță, el face trimiteri la Cezar Bolliac și Grigore Alexandrescu, prin aluzii ușor identificabile, cu rol vindicativ. Și aici este prezent contrastul dintre aparență și esență, în ceea ce privește personajul principal, fapt care stârnește râsul.

Toate aceste personaje create de Heliade au luat naștere din tristețea lui profundă, din nevoia de a atrage atenția celor care nu-i înțelegeau punctul de vedere, intențiile, proiectele,

ideile. Iar tot acest demers vine din dorința de a-și îndeplini toate țelurile: de la crearea unei limbi capabile să exprime orice idee, la formarea culturii, îndrumarea publicului și, nu în ultimul rând, la înzestrarea generațiilor viitoare cu modele, tocmai pentru ca societatea să evolueze.

3. Concluzii

Heliade își aduce propria contribuție la dezbateră privind problema socială dificilă a scriitorului, dovadă fiind comportamentul său, care nu a fost acela al unui conservator, ci al unui spirit pătruns de principiile iluminismului, care lupta pentru a elimina nedreptățile și prejudecățile, susținând libertatea și drepturile naturale ale omului. Scopul final a fost acela de a dobândi bunăstarea și prosperitatea patriei românești. Imboldul moralizator, dar și spiritul polemic sunt cauzele centrale pentru care Ion Heliade Rădulescu nu se înscrie în rândul marilor prozatori realiști. Totodată, alte explicații pentru acest lucru pot fi limitarea limbii, dar și faptul că el a scris într-o perioadă de început a literaturii, în care aceasta abia se forma. Cu toate acestea, demersurile sale în domeniul prozei nu vor trece neobservate, contribuind din plin la îmbogățirea literaturii moderne. Ion Heliade Rădulescu face parte din generația de înnoire a literaturii, dar și a culturii, în general. El este reprezentativ pentru întreaga epocă, evoluând concomitent cu aceasta. Mai mult decât atât, el este simbolul renașterii naționale. Primul mare filolog al Valahiei, Heliade este exponentul procesului cultural și literar românesc aflat într-o permanentă ascensiune către noi trepte de dezvoltare. Se poate spune, așadar, că Ion Heliade Rădulescu este *homo occidentalis* al societății române moderne, o „personalitate distinctă ce nu se putea naște decât în epoca lui” (Țugui, 1984, p. 295).

Bibliografie

1. Anghelescu, 1986 – Anghelescu, Mircea, *Ion Heliade Rădulescu: O biografie a omului și a operei*, București, Editura Minerva.
2. Bădescu, 2002 – Bădescu, Ilie, *Sincronism european și cultură critică românească. (Occidentul, Imperiile și Români în marea tranziție)*, București, Editura Dacia.
3. Călinescu, 1968 – Călinescu, George, *Istoria literaturii române, volumul al II-lea: De la Școala Ardeleană la Junimea*, București, Editura Academiei.
4. Cioculescu, 1971 – Cioculescu, Șerban, *Istoria literaturii române moderne*, București, Editura Didactică și Pedagogică.
5. Densusianu, 1929 – Densusianu, Ovid, *Literatura română modernă, volumul al II-lea: Poesia în spirit vechi și cea de tranziție – Cel dintâi poet modern: V. Cârlova, Curentul larg de afirmare a literaturii nouă: I. Heliade Rădulescu*, București, Editura Universală.
6. Duică, 1923 – Duică, Bogdan, G., *Istoria literaturii române moderne. Întâii poeți munteni*, Cluj, Editura Institutului de Arte Grafice „Ardealul”.
7. Heliade Rădulescu, 1969 – Heliade Rădulescu, Ion, *Scrieri alese*, București, Editura Tineretului.
8. Manolescu, 1997 – Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, București, Editura Fundației Culturale Române.
9. Rosetti, Gheție, 1969 – *Studii de istoria limbii române literare-secolul XIX*, studiu de Al. Rosetti și Ion Gheție, București, Editura pentru literatură.
10. Țugui, 1984 – Țugui, Grigore, *Ion Heliade Rădulescu. Îndrumătorul cultural și scriitorul*, București, Editura Minerva.
11. Vianu, 1981 – Vianu, Tudor, *Artă prozatorilor români*, București, Editura Minerva.

GRAHAM SWIFT'S ENGLAND AND OTHER STORIES: A COHERENT WHOLE?

Irina Ana Drobot

Assist.PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The purpose of this paper is to analyse Swift's collection of short stories as he had suggested in one of the first interviews given shortly after the book was published: as a coherent whole. Swift's collection of short stories refers to the contemporary issues of England and their impact on the characters' inner lives. The 2014 volume deals with a theme Swift had not used until now: that of the external reality of the English nation as a mixture of nations. "I'm as British as you are" begins a story of war and love in Saving Grace. This paper will use narratological theories to show that this collection is built from several stories within a larger story, similar to the structure of Virginia Woolf's novel Mrs Dalloway. Swift experiments with the narrative structure of a collection of short stories which can function like a novel. This experiment occurs within the context of fragmentation and narrative experiments done by the Modernists and Postmodernists. The paper will also use Swift's understanding of story, history, and fairy-tales to compare them with their use in his previous works.

Keywords: story, narratology, novel, Modernism, lyricism.

Graham Swift admits that he has given deep thought to the order in which the short stories appear in *England and Other Stories* in an interview for Foyles.co.uk:

"Yes, I gave a lot of thought to the order in which the stories appear. I wanted it to be the sequence that would best serve reading the book as a whole. People who've already read the book have told me that it works in that way: that one story somehow flows into another, that there are echoes across them, that the whole experience is even rather like reading a novel."
(<http://www.foyles.co.uk/graham-swift>)

This paper will give a text analysis of this collection of short stories, finding evidence in the text of a structure similar to that of the lyrical novel.

Swift uses themes such as isolation of the hero, travelling, moments of vision, concern with personal and public history, self-expression, and the use of imagination to understand the world. All these are, in turn, associated with common tropes in Romantic lyric poetry. The use of previously known texts, such as Romantic lyric poetry and references to Woolf's novels, are used to create a collection of short stories that resembles a lyrical novel. As with Woolf's novels, we notice that this collection focuses on inner reality, the use of language and the use of external reality to complete the inner reality, as well as the use of other texts and the use of traditional elements or innovations in terms of the way the story is told. Swift, however, takes the innovation to the extreme, going well beyond Woolf in order to create a completely innovative type of novel made up of a collection of short stories. The title, *England and Other Stories*, suggests to readers that they are reading a collection of distinct short stories. Yet they are made to question their expectations when they begin to find connections among the short stories, then doubt the connections when at some point they stop, then appear again. What is more, the motto introduces readers to the mood of *Tristram Shandy*, an experimental novel which was unexpected for its time: "L-d! said my mother, what is all this story about? Laurence Sterne, *Tristram Shandy*". The question in the motto will be asked by any reader going through the present volume by Swift. The author sets the mood for experimentalism and fragmentation. We ask ourselves: is this a collection of short stories or a novel? Does it differ much from the way *Tristram Shandy* was structured? The way we understand a story has been subject to many definitions and many experiments with narration. Swift is about to present us with a narrative experiment, just like *Tristram Shandy*. He uses free associations and plays with the readers, challenging their perception of the way a story should be told and arranged. The short stories' titles could well be chapters in an incoherent narrative like *Tristram Shandy*. The titles are created by using carefully chosen words and phrases that will strike the reader and function like keywords. For instance, *People are Life*, *Remember This*, *Tragedy*, *Tragedy*, and so on, suggest Swiftian themes such as memory, trauma, and reflective narrators.

The first short story, *Going Up in the World*, contains the phrase "My city, my London." repeated twice. The first time (p. 2), the character of the short story is "sitting there now" (p. 2), while the second time on page 8, what follows is "He wouldn't be able to point and say, 'See –

over there.” This repetition confirms the idea behind the book, that England itself could be regarded as a story, as Swift stated in the interview for Foyles.co.uk. The concept of story can be seen as similar to Swift’s novel *Waterland*, where personal life stories hide past deeds leading to present consequences and personal traumatic incidents. His novels tell of real-life or imaginary happenings and are sometimes unclear which are which, such as in the novel *Shuttlecock*. A story can be a real incident as well as an illusion embodying a subjective perspective on the world, which itself can be an illusion or the truth. In *Waterland*, story can also be synonymous with fairy-tale, since fairy-tale elements, seemingly magical incidents, habits and persons were commonplace during Tom and Mary’s childhood in the Fens. “Story” is thus an ambiguous term in Swift’s work, and it is used so here. The overarching story is made up of several other stories, just like in all of Swift’s novels. We can draw a line between stories belonging to the present and to the past, between stories told by certain characters and stories told by other characters. The same concept applies to this collection of short stories. England could be seen as the main character, and we have before us multiple points of view of its personality, one with every short story.

Charlie’s job of cleaning the windows can symbolically mean a new understanding of England, a new perspective, which opens up through the following stories. The last moment in the story refers to a memory of Charlie jogging when he was a teenager.

The following short story, *Wonders will Never Cease*, continues the idea, though with different characters: “When Aaron and I were younger we used to chase women.” (p. 13) The idea of jogging in the first story is continued by the idea of running and competitions, which are then rapidly turned into their figurative meaning, that of chasing women. The first short story takes place in the present, with the character reflecting over the present time, then a brief turn towards the past takes the following short story into the realm of memory. Swift has used this technique before, as *Waterland*, *Ever After*, *Shuttlecock*, and *Wish You Were Here* all have characters whose reflection on their present situations leads them to remember past incidents.

The ending of the second short story: [...] “Patti just said, ‘You mean they’re not here, they’re not right below us? We’ve got the place to ourselves?’” (p. 21), is continued in the third short story, titled *People are Life*: “‘But you have friends,’ I said.” (p. 23). The theme of isolation of the hero runs throughout Swift’s work. In this short story we hear a philosophical discussion of the meaning of friendship. The main character meets lots of people who confide in him. Readers

would expect him to be a therapist, and are surprised when it is revealed that he is a barber. The idea expressed in the title and the ending words, “Now go and live your life.” (p. 29), which could well be uttered by a therapist, are continued as in a train of free association in the following short story, titled *Haematology*. The story is in the form of a letter where the main character expresses his thoughts on the idea of life. He thinks about royal blood and claims, “I have dissected criminals and examined kings. Does it need any special statute to claim the one might be the other?” (p. 32) Between these two stories, two occupations run parallel, each is a job where one deals with people, analyses them, and dissects them figuratively then literally. The image of the physician is completed by a psychological view of patients, just as is that of the barber, a concrete and seemingly superficial job having to do with looks. Both physician and barber are very reflective, a general trait of Swift’s narrators. The ending of the letter, “We should sit and be at peace, Ned, and talk, as old men are given to talk. And remember. What times we have seen.” (p. 42), harmoniously slides into the next short story, titled *Remember This*, and begins with the following sentence, suggesting a continuation of the previous thoughts: “They were married now and had been told they should make their wills, as if that was the next step in life, so one day they went together to see a solicitor, Mr Reeves.” (p. 43)

The lyrical aspect is found in the repetition of the motif of people living their lives. Preparing their wills causes the young couple to think of death and in doing so, to imagine their own ending as a couple in love and as human beings. The young couple separates, but before that, without knowing what would happen, Nick writes a letter to Lisa to confess his love. He never shows her the letter; he keeps it to himself. As an invitation for us to remember, the next short story is titled *The Best Days*, and begins “Sean and Andy found themselves standing to one side of the steps up to the church, on the edge of the broad sweep of driveway.” (p. 59) The love story, ending with an affair, closes with the words: “So let it be a lesson to you” (p. 73), echoing the way history has so many lessons to teach in the novel *Waterland*.

The following short story continues smoothly over the same ideas, using the same props with lovers, and seems to offer an answer, in a poetic, symbolic way, to the last sentence of the previous story: “Half a loaf. Not even that.” (p. 75) Afterwards, the idea of life repeats itself: “Half a loaf? But isn’t this life, the whole of it? Shouldn’t I be thanking, praising heaven?” (p. 76). The heaven motif will be continued in the following short story, suggested by the title, *Saving Grace*. The narrator in *Half a Loaf* also has a job dealing with people: “I’m an osteopath.

It's my business to lay hands on people, to manipulate them, both men and women." (p. 77). Words and storytelling link the end of this short story to the following, *Saving Grace*. The ending, "I won't feel her presence, won't hear her voice in my ear. I'll be just another lost, dutiful man going once a week to mutter words to a stone and getting no words back." (p. 84), forms a contrast with the next beginning, in the sense that it is about a story that is told: "Dr Shah had never ceased to tell the story." (p. 85) The similarity of people, a philosophy echoed in the thoughts of the professions and in the life moments in the preceding stories is also a theme here, and it develops into the greater theme of nationality: "'I'm as British as you are,' he might begin. 'I was born in Battersea.'" (p. 85) Once again, we deal with a professional that works with people; the narrator is a cardiologist. However, here, this word does not move from its literal meaning, any connections with its figurative meaning being denied: "Cardiology, back in his days at medical school, had certainly become the glamour field. Everyone wanted to be a heart surgeon, in spite of the fact that the heart is only an organ like any other. No one gets worked up about a liver or a lung or a lower intestine. Or even perhaps a leg." (p. 93)

The scene where he holds his father gently opens the way to the words of the following title: *Tragedy, Tragedy*, which begins: "'Tragedy, tragedy,' Mick says. 'Ever feel there's too much tragedy about?'" (p. 95). This title functions as one of the keywords for the book. There are lots of tragedies, at a personal and at a historical scale, just as suggested by the teacher in the novel *Waterland*. The series of associations seems to stop with the apparent lack of connection through words with the beginning of the short story *As Much Love as Possible*. The narration seems to break down. However, again we deal with a story about love, and then *Yorkshire* is a short story about love, memories, the dead, and trauma, reminding the reader once more of *Waterland*.

Motifs of love, uncertainty and trauma repeat themselves throughout, with stories having an apparent, sometimes illusory connection with each other, such as the ending of *Knife*, where the character takes a knife from the drawer, then we feel like we jump up like in a crime fiction story when, in the short story that follows, titled *Mrs. Kaminski*, we read the following dialogue: "'Mrs. Kaminski?' 'That's me, dear.'" What follows seems to contradict and play with our expectations as readers. We expect something like a crime to happen, instead we find ourselves in a different story, though, like in free association, "knife" leads to "blood": "'I'm Dr Somerfeld. I need to take some blood.'" (p. 185). The story is about an old Polish lady who brings to mind

Woolf's character Septimus, and his shellshock. The ending, especially, reminds us of Septimus' suicide in the hospital: "Just think about it, dear, just think. If one of them dropped right now on this hospital. I think it's a hospital. You must have a boiler room somewhere. But I'm not here for long, I'm on my way to Poland. Just imagine. If one of them drops we'll all be gone. You, me, doctors, nurses, all gone in a flash." (p. 189) Again we notice the blurring of lines in the passage from concrete, physical body and medicine to psychology. Readers get an image of the old lady as being sick physically, only to see the psychological side of her issues underlined later.

The following short story, *Dog*, again breaks the narrative continuity, since there is no association among words or apparent continuation of the previous story. The beginning is abrupt, with a father saying that money cannot buy happiness. Yet we notice a continuation at a symbolic, interpretable level: physical health can go hand in hand with psychological health, ruining one ruins the other. Superficial issues are linked to deep issues. Concrete and abstract are also connected. Reflections are part of life. Life, a motif constantly repeated, can be both abstract, as something we imagine and philosophize about, and something we actually live. Money, as a concrete noun, cannot ensure something as abstract as happiness. The end of the story titled *Dog* contains the reflection: "You could replace a jacket. But the claw marks themselves [...] he hadn't the slightest idea how he was going to explain these things to Julia." (p. 203). The jacket becomes a symbol for physical objects which contrast with a human life. The claw marks suggest something figurative and abstract, the issues we deal with in life. Those can be psychological, emotional scars, trauma he is left with from the experience.

Fusilli continues the play upon literal and figurative meaning, concrete and abstract. The story suggests *A Supermarket in California* by Ginsberg, bringing associations with Waitrose, a supermarket, and buying. Buying cannot bring back the memories of Christmas Day from the past. Here we find a contrast between abstract and concrete, which before have been seen as compatible.

Four other short stories follow, leading to the final one, *England*. It is about discovering and helping a black man who had an accident trying to avoid a deer. The narrator, a coastguard, expresses in the end his wish to bring a lady to the lighthouse, making readers recall Virginia Woolf's *To the Lighthouse*. The lighthouse no longer functions. It becomes a symbol of the uncertainties over what England is. England is now a mixture of nations, and our understanding of England is quite uncertain, quite vague. Since it is no longer the England we know from

history, we must deal with these changes. Swift's way of building and organizing the short stories suggest a trip, trying to get to know various persons' lives, in order to get at the heart of the matter, and of the understanding of the mixture of nations. This is the unifying idea that holds the short stories together. Just like the idea suggested to us through the term "short stories", England is fragmented, no longer coherent, or is it? Swift seems to wonder at this question. The motifs and moments in the characters' lives are the same as in his previous works and universal across nations. The lady in *Haematology* is Polish, but she reminds the reader of the English Septimus Smith. The characters who work with people share similar dilemmas. Swift tries to show that, on the one hand, humans share something universal in their psychology, through their reflections and ways of life, and on the other hand, to show the changes brought about in England by the mixture of nations. These changes prove to be superficial, at the level of appearances, since psychology unites various human natures. Swift does not explore cultural mindsets in his collection of short stories. At the end of reading this volume, readers have the feeling that they have read another one of Swift's writings, dealing with reflections, dilemmas, traumas, lyrical touches, and references to Virginia Woolf's work.

As far as narratological theories are concerned, we can rely on the theory developed by Mieke Bal and Susanna Onega to explain the narrative structure of this collection of short stories in comparison with Swift's previous novels and Woolf's work. These critics provide us with the tools that can help in the analysis of the way the lyrical novel is structured, such as: narrative, plot, fabula and story. W. Bronzwaer (1981: 193) uses the following diagram to illustrate the narratological model proposed by Mieke Bal:



Bronzwaer's diagram suggests that focalization creates a story out of a fable (in Bal's terms *fabula*). Afterwards, the story becomes a narrative text as a result of the existence of a narrator. Bronzwaer calls these changes "operations" that occur at various levels. The operation that causes the change refers to the way in which the story is told; thus, it can be told in words, any words, or even in a different system of signification, using images. For instance, once we read Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*, we follow the story as written by Woolf. If the first impression of the reader is that it is not a story like those in other, more traditional, novels, such an impression is contradicted once the reader looks at the *fabula*. By looking at the *fabula* we find incidents in the life of a woman, from past and present. We follow the character of Clarissa Dalloway through incidents in her life and through her moments of vision. Some readers feel that nothing happens in Woolf's novels. Yet, if we consider the way *Orlando* was made into a film in 1992, we see the story right there, reconstructed in a different medium. This stands as proof that the *fabula* is there and that it can be made into a novel or into a film or whatever illustrates the readers' interpretation.

As we follow these theories we notice how Swift has been playing with them in this new experiment with narrative. Woolf's novel *Mrs. Dalloway* broke with tradition similarly to Swift's recent work. He confronts us with the same challenge to our perspectives as readers. We can also look at the *fabula* in this collection of short stories and notice that the main character is, in a totally experimental way, England. Not a person but a place, and a place which is referred to as a story, as it is implied from the title: *England and Other Stories*.

Woolf's novels also play with concepts that are usually taken for granted elsewhere, which has led to her novels being compared to poems. The novel *The Waves* is seen by Stella McNichol as a "playpoem"; *To the Lighthouse* is described as an "elegy"; *Between the Acts* as "pure poetry" (1990: 117, 91, 141). The narrator in *Jacob's Room* has an elegiac voice and

poetic connections are made between the episodes as images and motifs become interwoven into the fabric of meaning. (1990: xii).

In *Mrs. Dalloway*, McNichol notices "poetic rhythms" (1990: xii). These observations are similar to those mentioned by Ali Güneş (2003) in his paper *William Wordsworth's 'Double Awareness' of Memory in Virginia Woolf's 'Mrs Dalloway'* (and which this thesis aims at taking

further by extending the analysis of Woolf's novels in parallel with other tropes in Romantic poetry): Lytton Strachey views *Jacob's Room* as similar to poetry¹; Woolf approves of his view on the Romantic aspect in this novel². Woolf calls *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* and *The Waves* "serious poetic experimental books", while *Orlando* is an "escapade" (Woolf 1980: 131). G. Lowes Dickinson writes to Woolf about *The Waves*, telling her that it is a poem, and a very good one. According to Harold Bloom (1994: 406),

Woolf is a lyrical novelist: *The Waves* is more prose poem than novel, and *Orlando* is best where it largely forsakes narrative.

According to Freedman (1963: 213), *Jacob's Room* is not yet a lyrical novel; however, it describes the act of cognition in which awareness unites with objects and other selves, or separates from them, to create a world of imagery that directs the flow of the novel. In her following two books, *Mrs. Dalloway* and *To the Lighthouse*, Virginia Woolf sought to reconcile this poetic insight with the novel's form, until in *The Waves* she found herself fully a poet in prose.

Graham Swift, like Virginia Woolf, is concerned in his novels and short story collection with issues of memory. Swift's famous narrators often return to the same traumatic memory. The keywords found in the short stories' titles and the repeated motifs can be seen as equivalents. Everything in the stories of the characters in his novels is centred around incidents which bring about memories which cannot stay forgotten. The keywords and repeated motifs take over this function. In the novels, one decision of the past brings about a whole range of dilemmas in the present, such as why and how these traumatic incidents happened. The answer to this question is missing in the collection of short stories. Instead, it ends with a moment of epiphany pointing to Woolf's *To the Lighthouse*. The decisions are also missing in the short story collection; we never know who or what made England the way it is now. Like Woolf, Swift shows us in his novels the

¹ Lytton Strachey writes, in a letter to Woolf on 9 October 1922: "I finished Jacob [*Jacob's Room*] last night - a most wonderful achievement - more like poetry, it seems to me, than anything else...The technique of the narrative is astonishing - how you manage to leave out everything that's dreary, and yet retain enough string for your pearls I can hardly understand... Of course you're very romantic..." (Woolf 1975: 93).

² "Of course you put your infallible finger upon the spot - romanticism. How do I catch it?...some of it, I think, comes from the effort of breaking with complete representation. One flies into air" (Woolf 1975: 94).

idea of the repetition of history which affects both private and public lives. In the short story collection we notice various references to various wars and the way they have affected people's lives.

In Swift's novels, the way memory works leads to a narrative text which is structured in a specific way. He challenges this perception of his novels in the short story collection, where we have brief memories of characters, from different periods of time, perhaps, yet we cannot establish one single character that unifies them except for the place called England. Some stories end on notes that take us into stories starting with remembering the past, yet the memories are of different characters, the continuation is a game the writer plays with us.

Critics have noticed similarities between Woolf and Swift as far as intertextuality is concerned, just as this paper has found similarities with Woolf's *Mrs Dalloway* and *To the Lighthouse*. David Malcolm briefly mentions that there are similarities between Swift's work and that of other writers, including Virginia Woolf, in particular (2003: 10). Indeed, Sabina Draga (1999: 242)³ mentions that the one-day duration of some of Swift's novels is common to Modernist novels such as Woolf's. The one-day duration seems, in the short story collection, to have been converted to one location, one place. In her article, Laura Marcus discusses the "legacy of the one-day novel" (2007: 85) and connects it with *To the Lighthouse*, where the opposition between day and night and the transition between sleep and awakening are emphasized in a typically Modernist way. According to Marcus, the chapter *Time Passes* "begins and ends with the process of going to sleep and awakening" (2007: 88). In such transitional states, "subjectivity is dispersed and the self has to be remade, every day" (2007: 88). Perhaps it was from this technique that Swift has developed his technique used in the short stories to end on a note and then to make a new beginning starting from the same motif.

It has been said about Graham Swift that he rewrites the Modernist stream-of-consciousness⁴ novel, as practiced by Virginia Woolf and James Joyce (Draga 1999: 242). According to Catherine Pessa-Miquel (2007: 135), Swift's novels include "Not narration

³ Sabina Draga, preface to *Ultima Comandă, Graham Swift: Postmodernism și naratiuni alternative* (Graham Swift: Postmodernism and alternative narratives), translation of *Last Orders* by Petru Creția and Cristina Poenaru, Univers Publishing House, 1999.

⁴ This term has been subject to criticism. There are claims that it might not be a correct psychological theory or that it does not exist at all. The thesis will argue, however, in favour of the stream-of-consciousness since it favours the lyrical mode, not the narrative mode. According to Frederick Bauer, stream-of-consciousness is "nothing real" for the materialists (2009: 290).

therefore, but a fictitious flow of thoughts sometimes close to the modernist ‘stream of consciousness’”. He takes this technique to the extreme in *England and Other Stories*. Here he almost literally illustrates the idea of no narration by breaking the narration in an extreme way through the technique of short story collection. The different short stories mark an extreme break in narration, while at the same time we wonder if there is really such a break. Swift seems to suggest that contemporary narration is like a collection of short stories, that experimental novels are dispersed in telling a story and playful, just like a collection of short stories. Malcolm mentions aspects of “fugitive lyricism” (2003: 189) in Swift’s novels, claiming that Swift’s language is “full of subtle linguistic effects”. Stef Craps (2005: 177) states that Swift’s language is “characterized by its attempts to improvise a fugitive lyricism out of the patterns of ‘ordinary’ speech”. Both critics notice lyricism as well as other features that are found in his novels, namely the language games usually associated with Postmodernism and everyday speech. Everyday speech is, of course, connected to everyday life; aspects which also exist in Woolf both in style and content. In both Woolf and Swift, we notice the movement from everyday life to a deeper level, and this is also reflected in their use of multi-layered language. This play has been taken to extreme experimentalism as Swift plays with abstract and concrete, figurative and literal meaning in this short story collection.

Through his short story collection, Graham Swift engages in dialogue with his previous work, with that of other authors, with the novel’s very form as well as with previous theories on how modern and contemporary novels work. He creates extreme illusions as regards form and illustrates the very idea of blurred boundaries between novel and poetry, novel and short story, narration and poetry in an unexpected and innovative way. He tries to be as innovative now as Woolf was for her time. He has indeed surprised and challenged his readers and their expectations.

Bibliografie

1. Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, 1997.
2. Bloom, Harold. *The Western Canon*. London: McMillan, 1994.

3. Bronzwaer, W. *Mieke Bal's concept of focalization: A critical note*, Poetics Today, Vol. 2, No. 2, Narratology III: Narration and Perspective in Fiction, Winter 1981, pp. 93-201, published by Duke University Press.
4. Craps, Stef. *Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift*. Brighton/ Portland: Sussex Academic Press, 2005.
5. Draga, Sabina. Preface to Swift, Graham. *Ultima comandă*, București: Editura Univers, 1999.
6. Foyles interview, <http://www.foyles.co.uk/graham-swift>
7. Freedman, Ralph. *Studies in Herman Hesse, Andre Gide and Virginia Woolf*, Princeton University Press, 1963.
8. Güneş, Ali. "William Wordsworth's 'Double Awareness' of Memory in Virginia Woolf's 'Mrs Dalloway'". *Doğuş Üniversitesi Dergisi* 4 (2) 2003: 183-196. PDF file. <<http://journal.dogus.edu.tr/13026739/2003/cilt4/sayi2/M00094.pdf>>
9. Malcolm, David. *Understanding Graham Swift*. South Carolina: University of South Carolina Press, 2003.
10. Marcus, Laura. "The Legacies of Modernism", pp. 83-85, in *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, ed. Morag Shiach, Cambridge University Press, 2007.
11. McNichol, Stella. *Virginia Woolf and the poetry of fiction*, London and New York: Routledge, 1990.
12. Onega, Susana, Landa, J.A. García, ed. *Narratology: An Introduction*, London and New York: Longman, 1996.
13. Pessa-Miquel, Catherine. "The Changing Contours of Graham Swift's novels, From historiographic metafiction to bedtime stories: The changing contours of Graham Swift's novels." *Etudes anglaises. Revue du monde anglophone. The Contemporary British Novel 1996-2007* 2 vol. 60 (2007): 145-147. Web. www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2007-2-page-135.htm
14. Swift, Graham. *England and Other Stories*, Simon & Schuster, London, 2014.
15. Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf 1925-30*, A.O. BELL and A. McNEILLIE (eds), Vol. 3, Harmondsworth, Penguin, 1980.

ELISA BRUNE AND EMIL CIORAN: A LITERARY COMMENT

Andreea Blaga

PhD

*Abstract : When reading Elisa Brune's recent book, *La mort dans l'âme, Tango avec Cioran*, we are constantly faced with the feeling that we are reading one of Emil Cioran's books written with the cultural imaginary of the 21st century. What makes this resemblance to be so transparent? In order to find out the answer, we could draw a parallel from Elisa Brune's writing style to Cioran's style from his French books and underline the fragmented presentation, the concise phrases, the play on words and the powerful images. Or we could analyze the thematic similarities. Both authors are interested in defining and analyzing certain existential elements like: death and the feeling of death, pain, consciousness versus naivety, etc. The closest affinity can be found in the fact that both authors draw their inspiration from emotions and lived experience. In the present paper we intend to demonstrate that Elisa Brune's work, far from being an academic exegesis using a predetermined canvas, is a literary comment that uses (meta-)literary intuitions and personal images in order to explain itself through the work of the Other.*

Key words: Cioran, Elisa Brune, philosophical speech, literary speech, fragment

Le livre¹ qu'Élisa Brune écrit sur Cioran, en dialogue avec Cioran, dans la prolongation de Cioran et parfois contre lui, est un texte particulier dans l'œuvre de cette auteure qui se dédie pour la plupart à la démocratisation scientifique. Nous trouvons que ce texte est particulièrement intéressant en raison des rapprochements qui peuvent être faits avec l'œuvre de Cioran et en vue du dépassement de celle-ci, dépassement ayant lieu à la lumière d'un nouveau cadre socio-culturel et avec le recul des décennies. Les convergences et les divergences entre les deux œuvres sont également susceptibles de nourrir une réflexion sur la typologie du discours philosophique.

¹Elisa Brune, *La mort dans l'âme, Tango avec Cioran*, Odile Jacob, 2011.

Tout comme l'œuvre de Cioran, que l'exégèse a placée tantôt parmi les grands textes littéraires, tantôt dans le catalogue des œuvres philosophiques, tantôt dans l'entre-deux, sans pour autant la soumettre à une analyse méthodique, le livre d'Élisa Brune joue également sur l'ambiguïté de sa forme discursive, comportant des réflexions philosophiques présentées sous forme littéraire, ainsi que des narrations courtes sous forme aphoristique. Aussi notre commentaire commencera-t-il avec les caractéristiques du discours philosophique, pour y souligner l'appartenance de ce texte et pour montrer en même temps sa contamination par les codes du texte littéraire. Il se poursuivra avec une analyse plus spécifique du genre (si tant est qu'il puisse y être encadré) et des interférences entre le texte d'Élisa Brune et l'œuvre d'Emil Cioran.

La première partie de notre analyse s'appuiera sur la théorie de Dominique Maingueneau², qui fournit des outils importants pour l'analyse du discours philosophique. Tout d'abord, nous sommes tenu de nous demander : qu'est-ce qui fait que ces deux textes appartiennent au domaine philosophique ? Selon l'analyste du discours, une première différence entre le discours littéraire et le discours philosophique serait que le premier appartient à un discours constituant (au même titre que le discours religieux, scientifique et le discours philosophique lui-même) tandis que le second relèverait plus précisément d'un discours auto-constituant. Depuis toujours, la philosophie a eu la prétention d'être un discours fondateur, constituant, conférant un « sens aux actes de l'ensemble de la collectivité »³ et se plaçant au-dessus des autres discours, dont il analyse la constitution. De plus, ce qui lui est spécifique c'est qu'il analyse sa propre constitution. Notons également le positionnement problématique de la philosophie et du philosophe qui se trouve écartelé entre un extérieur et un intérieur, dans une « topie » que Dominique Maingueneau appelle « paratopie ». Ne pouvant faire partie d'une société, dont il s'acharne à disséquer les constructions, ni se retirer complètement du monde, comme le voulait une certaine tradition romantique du philosophe ermite, le philosophe se situe à la frontière, situation dont tire finalement profit son œuvre. Concernant la figure de l'auteur, le linguiste nous apporte une réorganisation salutaire des multiples facettes qui lui sont attribuées : l'auteur serait un amalgame indissociable de la personne, du philosophe et de l'énonciateur.

² Voir en ce sens le livre phare du discours philosophique, Dominique Maingueneau, *La Philosophie comme institution discursive*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2015.

³ *Ibid.*, p. 25.

Puisque nous ne voulons pas faire une synthèse de l'entière théorie de Maingueneau, nous mentionnons seulement deux autres caractéristiques qui rassemblent les discours philosophiques, par-delà leurs différences intrinsèques, et qui sont susceptibles d'éclairer tant que faire se peut les frontières du livre d'Élisa Brune. D'une part, retenons l'absence d'une codification stricte de ce type de discours et la remise en cause des prédécesseurs qui sont constamment subvertis⁴ et, d'autre part, l'autorité des citations (aphorismes, maximes) puisées dans le discours philosophique⁵, qui nie, en ce qui le concerne, tout argument d'autorité et toute forme d'évidence.

Si nous nous rapprochons du texte d'Élisa Brune, nous allons trouver toutes ces caractéristiques qui nous aident à reconnaître les textes philosophiques (la plupart des fois inconsciemment), en l'absence inhérente d'un code qui les régit. Tout comme Cioran, Élisabeth Brune rompt avec les conventions formelles, et son livre, déchiré en fragments, présente une variété de genres. Il nous faut observer tout d'abord les aphorismes, l'écriture de la pointe et les phrases brèves susceptibles d'être citées et reproduites ailleurs. Prenons un exemple quelconque : « Vivre n'est pas suffisant pour exister. D'où les livres, la folie et l'extase. »⁶ La brièveté, la concision et l'énumération ou les parallélismes sont des caractéristiques du style et de la pensée que nous pouvons retrouver également chez Cioran. À l'instar des phrases cioraniennes, les sentences d'Élisa Brune marquent la conscience du lecteur grâce aux contradictions ou aux images inhabituelles qu'elles véhiculent : « À la dentelle des nihilistes, il manque la rage, ou plus exactement la panique. »⁷ D'autres fois, elles misent sur le ludique, rendant la pesanteur du message, qu'elles sont censées porter, moins accablante : « J'ai une de ces envies de changer de chaîne ! Manque la télécommande. »⁸

Comme les textes cioraniens, les fragments de l'écrivaine belge sont parsemés de métaphores, des comparaisons métaphoriques, des mises en scène, autant de façons de transcrire une image de la pensée⁹, une expérience, un affect, attributs indéniables de la littérature. Dans le

⁴ « La création philosophique vit de ces gestes par lesquels on rompt un fil, on sort du territoire attendu, on déplace, on subvertit ou détourne, on exclut, on ignore, on passe des alliances, on réévalue. » *Ibid.*, p. 39.

⁵ « C'est particulièrement net quand on a affaire à des aphorismes, des phrases emblématiques ("Tout coule", "Je pense donc je suis"...) qui sont vouées à circuler. », *Ibid.*, p. 34.

⁶ Elisa Brune, *La mort dans l'âme, Tango avec Cioran*, op. cit., p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁹ Selon la définition de Nietzsche : le moment même fulgurant où l'on a accès à la connaissance. Voir Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral, Œuvres philosophiques complètes. Écrits posthumes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 277.

fragment suivant, par exemple, réflexion philosophique et affects sont profondément intriqués et se confondent. L'écrivaine nous « donne à voir », « nous place sous les yeux »¹⁰ sa conception de la conscience :

Prenons le coude, l'un des endroits les moins choyés du corps. Faisons rouler entre nos doigts ce petit surplus de chair chiffonné et prématurément vieilli. Pénétrons-nous bien de l'idée que nous logeons dans cette enveloppe de peau, ce seau percé, cette pellicule moite. Il a fallu des millions d'années et des trésors d'ingéniosité pour permettre cet assemblage effarant : la conscience dans un sac. Je suis loin de croire que tel était le but. La conscience est un sous-produit malheureux de l'emballage de la complexité. Un dérapage incontrôlé.¹¹

Selon une certaine conception dogmatique, « non-marquée », de la philosophie ses éléments devraient en être bannis : « Il y a un régime dominant, non-marqué, qui s'appuie sur la discussion argumentée, l'effacement de la subjectivité au profit d'une subjectivité universelle, la mise entre parenthèses du biographique ou de l'affect... ».¹² Néanmoins, le texte d'Élisa Brune se révolte contre le dogme, le préétabli, remet en scène le sujet, s'intéresse à des genres divers, comme l'aphorisme, et rejoint ainsi les discours philosophiques « marqués ».

Il existe toutefois un aspect de l'écriture d'Élisa qui n'apparaît pas chez Cioran et qui se range définitivement du côté littéraire : les séquences narratives et la fiction. Tout au long de ce livre éclaté en fragments, l'auteure introduit certains fils rouges narratifs, comme par exemple celui de la mort prématurée d'une arrière tante de son ami, Fernande, qu'elle connaît seulement à partir d'une image et dont elle s'imagine l'histoire. Nous pouvons mentionner également l'histoire, ayant des accents autobiographiques manifestes, de la mort d'une tante âgée, Eugénie, qui lui offre le prétexte de réfléchir au sujet de la mort. Toutes ces histoires donnent plus de force aux propos d'Élisa, les rendant plus convaincants, par le pouvoir de l'exemple et l'implication émotionnelle de l'écrivaine. Elles sentent le vécu, tout comme la « philosophie subjective » de Cioran.¹³

¹⁰ Le sens littéral de la métaphore chez Aristote, selon Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

¹¹ Elisa Brune, *La mort dans l'âme, Tango avec Cioran*, op. cit., p. 54.

¹² *Ibid.*, p. 29.

¹³ En ce qui concerne Emil Cioran, voir par exemple le livre de Marta Petreu, *Cioran sau un trecut deocheat*, București, Editura Polirom, 2011, ou notre propre thèse de doctorat, *Emil Cioran entre poésie et lucidité, analyse de*

La présence de la fiction, de l'autobiographique, du poétique, voire des observations sociologiques qu'elle fait dans le Chapitre sept, « La Métaphysique au café »¹⁴, n'est pas gratuite. Ces formes d'énonciation spécifiques au discours littéraire entraînent la réflexion philosophique et un retour sur les questions « absolues », dignes de la philosophie : la mort, le néant, le sentiment de la mort. Elles brouillent les voix présentes dans ce livre, voix qui semblent appartenir en même temps au « sujet universel » de la philosophie, au narrateur littéraire à la troisième personne, se servant du *muthos* pour illustrer son propos, et au narrateur à la première personne, qui se met en scène lui-même. De plus, toutes ces déviations par rapport à un certain « cadre » non-écrit, l'éloignement de son maître par excellence, Cioran, s'inscrivent dans la nature même du discours philosophique et dans une logique de la réorganisation permanente.

Mais Éliisa Brune ne fait pas seulement des renversements au niveau formel, en intriquant des genres très différents, elle effectue un basculement également au niveau du contenu. L'auteure s'en prend par exemple aux nihilistes, courant à la suite duquel elle pourrait s'inscrire, vu les thèmes qu'elle privilégie et sa conception sombre, pesante, de l'existence. En ce faisant, elle renverse une façon de regarder les choses et ne considère comme acquise aucune théorie la précédant : « J'ai lu les nihilistes. Je leur en veux de leur humour distant et sophistiqué. Quand on sait quel supplice il y a à être profondément convaincu de ce qu'ils énoncent élégamment, on se dit qu'un hurlement épouvanté conviendrait mieux à la situation. »¹⁵

Nous pouvons rappeler également l'attaque que Cioran apporte lui-même à la philosophie systématique, objective et impersonnelle. L'écrivain roumain ne semble valoriser que l'écriture « directe », qui n'a rien d'organisé et qui ne fait qu'un avec l'expérience intérieure : « Le véritable écrivain ne pense pas au style ni à la littérature : il écrit – tout simplement, c'est-à-dire qu'il voit des réalités et non pas des mots. »¹⁶ et pour citer un célèbre aphorisme cioranien : « Ne compte que le livre qui est planté comme un couteau dans le cœur du lecteur. »¹⁷, quels que soient les moyens stylistiques utilisés. Force est d'observer qu'il existe chez Cioran la même

la traduction française des œuvres roumaines de jeunesse, soutenue le 15 mai 2015 et menée en parallèle à l'Université Jean Moulin Lyon 3 et l'Université Babeş-Bolyai.

¹⁴Dans ce chapitre, l'auteure est assise à un café et analyse le comportement des gens qui tournent autour d'elle. Le sarcasme et l'ironie de l'écrivaine à l'adresse des gens « naïfs » n'y sont pas dissimulés : « Arrivent deux vieux bornés, grinçants de médiocrité. Chacun est à plaindre d'avoir affaire à aussi pénible que lui. », Éliisa Brune, *La mort dans l'âme, Tango avec Cioran*, op. cit., p. 152.

¹⁵*Ibid.*, pp. 9-10.

¹⁶Cioran, *Cahiers*, Paris, Gallimard, p. 207.

¹⁷*Ibid.*, p. 266.

tendance à subvertir une certaine pratique qui pourrait être prise pour la norme et à jeter en l'air tout canon ou convention d'écriture.

En ce qui concerne le rapport d'Élisa Brune à Emil Cioran, nous nous devons d'observer que l'écrivain est omniprésent dans l'œuvre de la dernière. Un premier rapprochement peut être fait en liaison avec le sentiment de la rupture avec le monde qui est, dans les deux cas, le moteur de l'écriture et de la pensée. Comparons donc un fragment brunien : « Le monde est un film en 3D auquel j'assiste en spectatrice. Parfois, il arrive que l'un des acteurs me téléphone, et l'appareil sonne devant mon nez, et la voix de l'acteur résonne vraiment à l'intérieur. Il est persuadé que je joue aussi dans le film et que j'ai des répliques à dire. »¹⁸ avec un cioranien : « ces dépressions étouffent la flamme de l'élan, elles attaquent les racines de la vie et détruisent la joie naïve et instinctive de vivre ». ¹⁹ Outre, la différence patente au niveau des registres employés – lyrique dans le cas de Cioran, plus pragmatique, dans le cas d'Élisa – les deux écrivains plaignent, et cela tout au long de leur œuvre, le détachement irréparable du monde, la « paratopie » du philosophe, d'après le terme de Dominique Maingueneau.

Élisa Brune cite directement les œuvres de Cioran, ou fait des renvois moins explicites, dans une tentative de dialoguer avec celui-ci, de préciser davantage ses propos et de les mener plus loin, en faisant appel à son expérience et à sa réflexion personnelle :

Dégoûté des gloses froides de la philosophie, il épargne le lyrisme. « Tout ce qui n'est pas direct est nul. » Et qu'est-ce qui est direct ? Le sang, le feu, les larmes. En un mot, la douleur. La seule chose qui résiste à toute déconstruction, à toute lucidité. Quand on ne croit plus à rien, on croit encore aux rages de dents. Et à l'effroi. ²⁰

Elisa Brune ne fait ici que déconstruire plus loin la conception de Cioran sur l'écriture, conception qu'il avait bâtie en renversant celles qui l'ont précédé. Elle polémique avec Cioran, déconstruisant certaines des échappatoires proposées par celui-ci, agréant avec d'autres et trouvant une explication pour celles qu'elle ne peut accepter, dans un processus d'hyper-conscientisation. Autrement dit, Élisa Brune déjoue les mécanismes de défense cioraniens qui

¹⁸Elisa Brune, *La mort dans l'âme, Tango avec Cioran*, op. cit., p. 175.

¹⁹ Fragment extrait d'une première traduction française inédite de *Pe culmile disperării*, Manuscrit CRN. Ms 621 et CRN. Ms 622 bis, Cioran (E. M.) – [Pe culmile dipeării. Sur les cimes du désespoir de André Vornic], conservés à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

²⁰Elisa Brune, *La mort dans l'âme, Tango avec Cioran*, op. cit., p. 70.

n'étaient pas encore déjoués par l'écrivain lui-même. Nous savons déjà que Cioran construit des mythes et des issues salutaires tout au long de son œuvre afin de s'opposer à la mort et au néant, et pour conférer un sens aux choses, mythes qu'il ne cesse de déconstruire, par souci d'authenticité et par refus d'accepter une théorie établie antérieurement, fût-elle de sa propre création. Il déconstruit, par exemple, l'idée d'action, d'engagement, qui lui avait servi de paravent pendant ses années de jeunesse, ou bien l'idée de l'extase, de la révolte, de l'enfance. Elisa Brune continue donc ce travail, s'attaquant entre autres au sentiment d'exaltation, au lyrisme prôné par Cioran :

L'euphorie est une forme de consolation, mais en est-ce vraiment une ? N'est-ce pas plutôt le plus insidieux des trompe-l'œil ? Un attrape-mouche de deuxième génération, pour les fines mouches seulement, qui ont résisté aux séductions grossières de l'existence. N'est-il pas tout aussi pitoyable de s'abandonner au vertige nihiliste que de s'abandonner à la dégustation gastronomique ? On peut se mépriser même et surtout quand on s'abîme dans la contemplation de son mépris pour la vie.²¹ P.48

Nulle échappatoire donc dans l'exaltation et l'extase, nul sanctuaire pour Éliisa Brune, selon laquelle il n'existe pas de moyen pour tromper véritablement la conscience. Ainsi, elle mène la compréhension des textes cioraniens plus loin, continue presque son œuvre ce qui équivaut à une mise à nu permanente. Prenons encore un exemple, pour voir comment le Paradis Perdu dont rêve Cioran s'anéantit lui aussi sous la plume d'Éliisa :

Le « souvenir » du paradis originel n'a rien d'un souvenir. Il tient à la psychologie de la perception, qui invente les origines de notre vie, dont nous ne supportons pas qu'elle sorte simplement du vide. Les yeux font de même avec les rayons lumineux réfléchis par un miroir : ils prolongent leur direction apparente pour créer un objet là où il n'y a rien. L'homme, tombant vers sa mort, ne peut, quand il jette un regard vers l'arrière, voir – c'est-à-dire créer – que le point d'origine de cette chute. Élevé, puissant, heureux. S'il faut tomber, que ce soit au moins d'un endroit bien.²²

Dans ce fragment, Éliisa Brune se sert de sa formation scientifique pour détruire encore une illusion cioranienne, celle du Paradis originaire, contenant la promesse d'un sens perdu mais existant. Que reste-il donc après l'anéantissement de ce qui était déjà déconstruction presque totale ? Beaucoup de choses à construire, il nous reste à apprendre à vivre avec la conscience de

²¹*Ibid.*, p. 48.

²²*Ibid.*, p. 57.

l'illusion et le sentiment étrangement rassurant d'avoir connu le pire. Voici un des rares fragments porteurs d'espoir du texte d'Élisa Brune : « Si nous fabriquons du plaisir, ce sera mieux que rien. Parfois beaucoup mieux. Si nous ne produisons rien qui vaille, nous ne serons pas tombés plus bas pour autant. Plus bas, nous y étions déjà. »²³

En conclusion, l'œuvre de Cioran et le texte d'Élisa Brune mettent en avant, par leur rapprochement, une certaine pratique « marquée », antidogmatique, du discours philosophique qui consiste à renverser en permanence les structures préexistantes et à pousser toujours plus loin les frontières des genres philosophiques, n'ayant donc pour canon que la subversion du canon. *La Mort dans l'âme, tango avec Cioran*, est quant à lui une très proche estimation de ce que serait l'œuvre de Cioran de nos jours, tout en restant, une réflexion tout à fait originale et personnelle de son auteure.

Bibliografie

1. BRUNE, Elisa *La mort dans l'âme, Tango avec Cioran*, Odile Jacob, 2011.
2. CIORAN, *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1997.
3. MAINGUENEAU, Dominique *La Philosophie comme institution discursive*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2015.
4. Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral, Œuvres philosophiques complètes. Écrits posthumes*, Paris, Gallimard, 1975.
5. PETREU, Marta *Cioran sau un trecut deocheat*, București, Editura Polirom, 2011
6. RICOEUR, Paul *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
7. *Manuscrit* CRN. Ms 621 et CRN. Ms 622 bis, Cioran (E. M.) – [Pe culmile dîperării. Sur les cimes du désespoir de André Vornic], conservés à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

²³*Ibid.*, p. 164.

THE TEACHINGS OF NEAGOE BASARAB TO HIS SON THEODOSIE AND THE BOGOMILIC TEXTS

Andreea Gabriela Ivașcu (Andrei)

PhD Student, University of Pitești

Abstract: Although, speaking from a superficial point of view, the text The Teachings of Neagoe Basarab to his son Theodosie was considered, under the pressure of other ideologies, an eterogenous mixture of laic and ecclesiastic elements, it was proved that these are complementary and convergent as in a genuine treaty on shaping the dominant personalities. The hereby study proposes to underline its part regarding the training strategies of the so-called bogomilic texts used in the work.

Key words: Collation, eschatology, pedagogy, humanism, version

Ideea utilizării unor texte așa-zis bogomilice de către Neagoe Basarab în *Învățăturile...* a fost lansată, cu trimiteri directe, de B.P. Hasdeu în *Cuvente den bătrâni*, vol. al II-lea, și a fost confirmată ulterior de M. Gaster: “Hasdeu și după el Gaster și toți cei ce s-au ocupat de istoria literaturii noastre vechi au pus în legătură literatura apocrifă cu o mișcare eretică apărută în Bulgaria și Imperiul Bizantin în veacul al X-lea: bogomilismul” (Cartoian, 1980, p. 112).

O astfel de răspândire a textelor eretice s-a datorat, după părerea lui Hasdeu, fie toleranței, fie lipsei de pregătire dogmatică a clerului roman: “Cauza principală este cunoscuta toleranță a clerului roman, care se prefăcea că nu vede abaterile cele mărunte, iar în parte și ignoranța dogmatologică a acestui cler, care nu-i permitea a stabili o distincțiune precisă între eres și ortodoxie, între credendum și non credendum” (Hasdeu, 1979, p. 201). Aceștia nu-și închipuiau că răspândesc printre români “afurisitul eres al lui Bogomil” (Ibidem).

Dacă popa Grigorie și ajutoarele lui din Măhaci (lângă Turda), precum și copiii din nordul Hunedoarei (unele texte antologate de Hasdeu proveneau chiar din școala coresiană din

sud-estul Transilvaniei) (cf. Chivu, 1993, p. 52) puteau fi caracterizați prin astfel de “calități” (intoleranță și ignoranță), nu același lucru se putea spune despre Neagoe Basarab, care, ca ucenic al Patriarhului Nifon, avea o pregătire dogmatică de cel mai înalt nivel. B. P. Hasdeu nu-și punea problema cum au ajuns acestea să fie utilizate, fie ca interpretări, fie ca inserare de texte în corpusul *Învățăturilor*..., fără ca acestea să fie subiect de studiu pentru ereziologi.

Textele apocrife bogomilice, texte non-canonice (nu izvorau din *Sfânta Scriptură*), cu existență paralelă, erau ele însele de două feluri: unele conțineau în mesajul lor idei antidogmatice și alcătuiau nucleul eretic al orientării; altele, mai ales cele referitoare la *Noul Testament*, nu intrau în contradicție cu dogmele ortodoxe, dimpotrivă, contribuiau la o mai profundă înțelegere a lor.

Dintre primele, ereziologii au consemnat că bogomili, ca sectă dualistă, maniheist-paulicianistă, nu acceptau *Vechiul Testament*, considerând că lumea acestuia este creată și dominată de diavol (entitate veterotestamentară); nu admiteau crucea, pe care o considerau instrumentul de tortură și moarte la care a fost supus Mântuitorul; respingeau cultul sfinților și al icoanelor, întrucât le considerau semne ale idolatriei; respingeau, de asemenea, taina împărtășaniei cu pâine și vin; nu admiteau nici învierea morților, a trupurilor, care erau creații ale diavolului; impuneau dogma celibatului (cf. Cartoian, 1980, p. 116). În perioada de început, considerau inutilă chiar construcția bisericilor, preferând să intre direct în relație cu Dumnezeu.

Dar, așa cum s-a văzut, au existat și idei care nu intrau în contradicție cu dogmele creștine: întrucât viața terestră era doar o perioadă de trecere spre veșnicie, disprețuiau bogățiile, podoabele și, în general, toate bunurile pământești; de ceea predicau asceza, ducând o viață cumpătată, sobră (Ibidem, p. 113).

Bogomilismul a avut o istorie de peste 7 secole, dintre care, începând cu secolul al II-lea, 3 au fost de prigonire drastică : “ În anul 1111, împăratul bizantin Alexe Comnenul deschide lupta, arzând pe rug, pe hipodromul din Constantinopol, pe conducătorul sectei, pe medicul Vasilie și pe cei 12 apostoli ai săi” (Cartoian, 1980, p. 113). În aceeași manieră au procedat și despoții din Serbia (Jupanul Ștefan Nemanția) și din Bulgaria (țarii Boril și Alexandru) (Ibidem).

După cucerirea Peninsulei Balcanice de către turci, conducătorii musulmani nu i-au mai individualizat ca sectă, iar aristocrația autohtonă i-a tolerat, în perspectiva coalizării forțelor, contra dușmanului comun. Dar nucleul de bază al credinței bogomilice fusese distrus sau redus la tăcere. În fața pericolului musulman, nu era în interesul lor să întrețină disputele cu ortodocșii

canonici, ba dimpotrivă, este de presupus că se concentrau pe acele elemente canonice ale credinței lor, contribuind la edificarea în conștiința maselor a dogmelor ortodoxe. Cei care se dovediseră mai rezistenți (se dau ca exemplu comunitățile dintre Vidin și Filipopol) se regăsiseră, prin spiritul ascetic, în rigoarea dogmatică a franciscanilor și fuseseră catolicizați de aceștia.

Cam în perioada în care la noi se traducea *Biblia de la București* și în care ortodoxia se întărea (Antim Ivireanu, frații Radu și Șerban Greceanu, Mitrofan, Theodor Corbea...), comunități răzlețe de bogomili au trecut din sudul Dunării în Muntenia și Oltenia.

În timpul acestei evoluții, s-au produs și mutații în interiorul doctrinei. Astfel, s-a considerat că “De vreme ce Diavolul este arhitect al lumii, fără să fie principiu a ceva, de vreme ce el este o entitate subordonată lui Dumnezeu și nu face rău decât pentru că Dumnezeu i-a permis s-o facă, doctrina bogomililor nu este dualistă” (Culianu, 2002, p. 255). În noul context istoric și cu o astfel de înțelegere, ei puteau fi asimilați ca slujitori ai *Sfintei Scripturi* : “considerând însă lucrurile mai îndeaproape, poziția bogomililor nu este dualistă și, deosebindu-se în oarecare măsură de cea a bisericii, poate oricând să fie rânduită între limitele ortodoxiei” (Ibidem).

Două trăsături fundamentale din nucleul doctrinar al ereziei au supraviețuit.

Prima consta în afirmarea caracterului de exemplaritate al vieții, prin răspândirea în mase a spiritului ascetic. Astfel de lucrări, cu caracter popular, au fost folosite ca instrumente de sensibilizare a sufletului credincioșilor : ”Ceea ce a îndemnat clerul nostru să împărtășească poporului, din mulțimea legendelor slave cu care își desfăta imaginația, mai întâi apocalipsele apocrife, a fost fără îndoială năzuința de a întări în sufletul maselor populare instinctele morale, îndreptându-le gândul dincolo de bunurile trecătoare ale acestei lumi pământești” (Cartoian, 1980, p. 111).

A doua maschează un fundament incriminabil (la începuturi, bogomilii se dispensau de construcția bisericilor) și ține de vocația lor de a atrage pe oameni spre credință în afara bisericii, prin cărți practice, exemplificatoare, ce puteau fi citite nu în fața altarului, ci oriunde, în mediul domestic.

La slavi, neexistând un impediment lingvistic (textele erau scrise în slavă), succesul a fost foarte mare, întrucât îndeplinea o necesitate majoră : întărirea spiritului ortodox în fața religiei musulmane, prin apropierea doctrinei teoretice de practica vieții. Aveau, de asemenea, rolul de întărire a spiritului isihast al monahilor care constituiau sufletul ortodoxiei.

Neagoe Basarab utilizează texte apocrife din fondul slav, pentru că traducerea și copierea lor în limba română nu începuseră încă, la nivelul anului 1521, termenul ad quem al *Învățăturilor*. La 1951 este consemnată existența primului text păstrat în limba română : *Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung*. Specialiștii au consemnat că *Învățăturile...*, traduse după un secol de către Udriște Năsturel, la curtea lui Matei Basarab, conține pasaje de texte apocrife inserate, traduse pentru prima dată, atunci, în limba română. Este vorba, printre altele, de *Floarea darurilor*. (cf. Zamfirescu, 2010, p. 453).

Utilizarea unor astfel de texte ținea de specificul literaturii parenetice, nu este specifică *Învățăturilor...* : “Autorul procedează cum au procedat și Vladimir Monomahul și, în genere, autorii operelor similare” (Ciobanu, 1980, p. 50). De fapt, pentru împlinirea idealului parenetic a fost utilizată de autori întreaga literatură bizantină de consiliere : “În literatura bizantină, autorii de scrieri parenetice vor răscoli toate operele grecești depozitare de sfaturi și vor propulsa specia spre o înflorire notabilă” (Mazilu, 2004, p. 180).

Dar, sub influența reformei husite (istoricii limbii au consemnat și alți factori), a început și la noi, încă din a doua jumătate a sec. al XV-lea, traducerea textelor religioase în limba română (textele rotacizante), cunoscute din manuscrise târzii, în sec. al XVI-lea.

Într-o perioadă în care nu se produsese naționalizarea limbii române în biserică, traducerea și copierea textelor apocrife și chiar alăturarea de fragmente cu conținut similar din traducerile lui Coresi, venea în întâmpinarea dorinței oamenilor de a înțelege misterul divin, neînțeles în timpul slujbelor religioase, ținute în slavonă.

Fenomenul s-a extins și la noi, în urma imigrației slave la nordul Dunării, din cauza cuceririi turcești. Este o fază nu prea îndelungată în care aceste texte cunosc o răspândire foarte mare, chiar în limba slavă : “Aceste legende apocrife și povestiri populare au fost copiate și trecute din mănăstire în mănăstire și de la preot la preot, răspândindu-se pretutindeni” (Cartoian, 1974, p. 16).

Procesul, în toată amploarea lui, a fost reflex, pe direcțiile lui principale: în timp ce orientarea bogomilică, întărea spiritul moralei creștine, ortodoxismul, edificându-și în mase forța de îndrumare pe calea pocăinței, influențase, chiar prin aceste cărți, bogomilismul însuși, atenuându-i specificul doctrinar eretic. Acest lucru a fost subliniat de specialiști : ”Povestirile dualiste populare au suferit influența bogomilismului în întreaga arie slavă (...) Ceea ce nu exclude posibilitatea inversă ca bogomilismul însuși, în elaborarea mitului său, să se fi inspirat

din aceste tradiții populare” (Culianu, 2002, p. 241). Acest lucru “îi face doctrina mai apropiată de ortodoxie decât de credea” (Ibidem, p. 261).

B.P. Hasdeu descrie textele incluse în volumul al II-lea al *Cuventelor den bătrâni*, deosebind între textele măhăcene și cele bogomilice, nu după conținutul lor, ci după localizare, diferențiere neacceptată ulterior de filologi : “Localizarea originalelor (...) va fi făcută având în vedere copiștii și nu gruparea tradițională în texte măhăcene și texte bogomilice” (Chivu, 1993, p. 57).

În al doilea rând, considerarea lor ca texte eretice, de către Hasdeu (sub influența teoreticienilor ruși) care au trecut de discernământul dogmatic al preoților români, s-a făcut după doctrina bogomilică virtuală și, din nou, nu după conținutul lor. Căci, dacă se are în vedere configurația lor dogmatică, alternativa se neutralizează : ori bogomilii trebuie reconsiderați, ori ele nu sunt bogomilice. Faptul în sine a fost consemnat de cercetători. Astfel, s-a arătat că : “Textele din *Codex Sturdzanus* nu au nimic comun cu bogomilismul” (Cartoian, 1980, p. 115). S-a argumentat că ele au circulat cu 4, 5 secole înainte de apariția bogomilismului, în literatura creștină, și că, prin conținutul lor, intră în contradicție cu dogmele eretice (cf. Ibidem).

De asemenea, într-o editare recentă a *Apocalipsului Maicii Domnului*, în *Studiul introductiv*, se afirmă : “De aceea credem că nu există niciun fel de legătură între acest apocrif și doctrina bogomilică” (Dima, 2012, p. 12).

Denumirea lor generică de texte apocrife indică faptul că nu-și au izvorul în textele *Sfintei Scripturi* și că au fost utilizate pentru a-i apropia pe credincioși de aceasta : “Apocrifele nu sunt altceva decât un fel de mitologie creștină, care satisface și curiozitatea și imaginația tuturor popoarelor creștine” (Cartoian, 1980, p. 132).

4. În contextul acestei înțelegeri a apocrifelor creștine, ele se întâlnesc în mesaj cu majoritatea cărților populare, dintre care unele au avut un rol major în conservarea și consolidarea spiritului isihast ortodox. Aceste lucrări au circulat împreună, completându-se în coordonatele fundamentale ale mesajului.

În această convergență se întâlnesc și în textul *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, distribuite în cele două părți ale operei, prima ca fundamentare teoretică, cealaltă ca edificare practică : “În vreme ce prima parte a *Învățăturilor* a fost întocmită detașat și ca o fundamentare teologică a îndemnurilor cu caracter practic, din partea a doua, aceasta din urmă ne apare legată de viața reală a lui Neagoe și a celor din jur” (Chihaiia, 1976, p. 176).

În fond, opera lui Neagoe Basarab poate fi concepută “în primul pătrar al secolului XVI, prima carte de religie, cunoscută în istoria culturii universale” (Zamfirescu, 2010, p. 405). Aceasta constituia “o educație completă a principelui creștin, adică una care să unească educația religioasă-morală cu instruirea în cele necesare conducerii și stăpânirii omenirii” (Ibidem, p. 474).

Când B.P. Hasdeu îl numea pe Neagoe Basarab un Marc Aureliu al românilor, făcea referire directă la calitatea acestuia din urmă de autor al *Ceasornicului domnilor*, lucrare tradusă în limba română de același Udriște Năsturel care, cam în aceeași perioadă, a tradus și *Învățăturile...* Dar, în timp ce lucrarea *Ceasornicul domnilor* conținea în esență o programare în timp a devenirii personalității, *Învățăturile...* presupun, pe lângă informarea teologică a tânărului, și modelarea sa sufletească, în dimensiunile omeniei de care trebuie să dea dovadă un monarh.

Acest rol din urmă este îndeplinit de literatura populară și de scrierile apocrife. Cele mai importante, într-o ordine nealeatorie, sunt : *Apocalipsul Maicii Domnului*, *Alexandria*, *Varlaam și Ioasaf*, *Floarea darurilor*, *Apocalipsul pentru Adam și Eva*, apocriful *Lemnul crucii*, *Rugăciunea la ieșirea sufletului*, *Legenda turturelei*, apocriful *Descoperirea lui Bruch* și, din acestea și din *Fiziolog*, o mulțime de parabole și pilde (pilda privighetorii, pilda inorogului, parabola despre șarpe, pilda smochinului neroditor etc...).

La acestea se adaugă lucrări diverse, cu largă circulație în epocă, ce au constituit arsenalul folosit de Neagoe Basarab în tehnicile de modelare a viitorului voievod : *Panegiricul Sfinților Constantin și Elena*, cele patru cărți ale regilor din *Vechiul Testament* ; *Umiliința lui Simion Monahul*, *cronografe* (*Danovici*, *Dorothei*), *Viața Sfântului Vasile cel Nou*, *Omiliile* ale Ioan Hrisostom...

Dintre textele apocrife se remarcă *Apocalipsul Maicii Domnului* și *Rugăciunea la ieșirea sufletului*, iar din literatura populară, *Fiziologul* și *Varlaam și Ioasaf*.

Apocalipsul Maicii Domnului pare atât de cunoscută în epocă, încât Neagoe face o trimitere directă : “Aduceți-vă aminte cum fură toți dreptii încuiați în pușcăriile iadului, iar muma luminii să milostivi spre dânșii și neîncetat rugă pe Fiul și Dumnezeuul Ei și-i scoase și dobândiră împărăția ceriului și li să dăruie hrana raiului și odihna lui. Iar diavolul fu obit și ocărat” (*Învățăături...*, p. 130). Este vorba de îngăduința dată păcătoșilor de a trece din iad în rai numai pentru perioada dintre Înviere și Duminică Mare : “*Iată, da-voi vouă și altora a mulți de la înviere mea, din ziua de Paști, până la Duminică Mare, duminică a toți sfinții să lăcuiești în rai, după-ace iară să meargă în muncă*” (Dima, 2012, p. 218).

Apocalipsul fusese tradus din greacă în slavonă (în această variantă fusese cunoscut de Neagoe), iar apoi tradus în română și copiat de preotul Grigorie din Măhaci, sub titlul *Cuvânt de înblare pre la munci*, așa cum se găsește în *Cuvente den bătrâni*.

Ediția recentă (Dima, 2012) cunoaște 8 manuscrise și un text tipărit.

Rugăciunea la ieșirea sufletului “reprezintă culmea elocvenței religioase a lui Neagoe Basarab ” (Zamfirescu, 2002, p. 475), constând din pasaje cu o emoționalitate impresionantă : “Că astăzi, feții miei, vă dăspărțiți de mine și săriți de la inima mea ca o scântee când sae pre fața apei mării, în adâncurile cele întunecate și în valurile cele cumplite”(*Învățăături...*, p. 274). Textul nu este întrecut în elocvență decât de *Scrisoare către oasele maicii sale*, în care este concentrat zbuciumul existențial al unei vieți dominate de luciditate și sensibilitate.

Fiziologul, cu pildele sale în tehnicile de modelare, a circulat încă din secolul al II-lea, d.H. din Egiptul elenistic, “unde se încrucișa cultura elenistică cu cea iudaică și orientală precum și cu creștinismul” (Oancea, 1974, p. 277). Faptul că, așa cum arată autoarea, Neagoe Basarab a consultat *Fiziologul* din surse indirecte, dacă se ia în calcul mulțimea pildelor, se pot deduce atât larga circulație a operei, cât și forța argumentativă a acestor simboluri morale.

Varlaam și Ioasaf ajunge să constituie o “apologie a vieții ascetic creștine” (Cartoian, 1980, p.135), deși s-a dezvoltat dintr-o legendă a lui Buda, care circula înaintea creștinismului. În circuitul european a fost introdusă de un călugăr, Ioan (Sfântul Ioan Damasceanul, care a tradus-o într-o interpretare creștină (cf. Cartoian, 1980, p. 135). Considerat un roman al purității sufletești (Varlaam) și al sondărilor misterioase ale sensurilor vieții. *Varlaam și Ioasaf* s-a constituit și într-un instrument de întărire a echilibrului sufletesc acelor cufundați într-o existență isihastă, “o pledoarie pentru pustnicie și pentru viața de anahoret” (Chihaia, 1978, p. 596).

Romanul nu a însemnat pentru voievod numai o piesă de bază în instrumentarul educației moral-creștine, ci, din această perioadă, s-au conservat icoane și picturi murale cu chipurile celor doi sfinți, la care s-a alăturat, ca simbol al iminentei lupte cu păgânii, chipul Sfântului Alexe.

La sfârșitul *Învățăturilor...* se află, neintrând în numerotarea capitolelor, un text intitulat *Cuvânt de învățătură al bunului creștin domn Neagoe Voievod, domn Ungrovlahiei către două slugi credincioase ale sale și dragi, carele să lepădare de lume și să dederă vieții călugărești*. Cercetătorii au considerat, de cele mai multe ori, că acesta este un text disparat, fără legătură internă cu textul anterior. Legătura este, dimpotrivă, foarte puternică. Astfel, dacă simbolistica romanului este utilizată în *Învățăături...* de 6 ori, în pasaje importante, de asemenea, era implicată

în iconografie, nu e de mirare că voievodul adresează un cuvânt de învățătură la călugărirea celor două slugi. Numele acestora vor fi Varlaam și Ioasaf. Aceștia sunt, cum a demonstrat Pavel Chihaia, postelnicii Stroe (Ioasaf), vărul domnitorului, și Vladislav (Varlaam). Ei s-au călugărit la Corbii de Piatră, schit domnesc, metoh al Mănăstirii Argeșului. Călugărul Ioasaf, a murit la scurt timp, iar Varlaam va deveni, în 1535, mitropolit al Țării Românești. Acesta, ca monah, a schimbat cheile domniei, din activitatea de postelnic, în cheile spirituale: “Este firesc ca monahul Varlaam, coborât de la Corbii de Piatră la Argeș să fi continuat o mai veche colaborare cu Neagoe Basarab, de data aceasta pe plan spiritual. Cel care ținuse cheile domniei strălucitului voievod, va aduna într-un corpus și va hotărî titlurile *Învățăturilor*... în structurarea actuală” (Chihaia, 1978, p. 606).

5. Identificarea scrierilor apocrife și a celor populare în configurația *Învățăturilor*... permite scoaterea în evidență a raportului dintre strategiile argumentative și diversitatea stilistică a textelor prin care acestea funcționează, chiar dacă traducerea în limba română, unitară, a fost efectuată un secol mai târziu.

Bibliografie

1. Cartoian, N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura română, I, II*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974.
2. Cartoian, N., *Istoria literaturii române vechi*, București, Editura Minerva, 1980.
3. Chihaia, P., *Romanul Varlaam și Ioasaf, în epoca voievodului Neagoe Basarab*, în *Biserica ortodoxă română*, nr. 5-6, 1978.
4. Chivu, Gh., *Studiu filologic la Codex Sturdzanus*, București, Editura Academiei Române, 1993.
5. Ciobanu, Șt., *Istoria literaturii române vechi*, București, Editura Eminescu, 1989.
6. Culianu, I.P., *Gnozele dualiste ale Occidentului*, Iași, Editura Polirom, 2002.
7. Dima, C.I., *Studiu introductiv, la Apocalipsul Maicii Domnului*, București, Editura Academiei, 2012.
8. Hasdeu, B.P., *Cuvente den străini, II*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1979.

9. Mazilu, D.H., *Recitind literatura română veche. Compendiu*, București, Editura Ager, 2004.
10. Oancea, R., *Fiziologul și implicațiile sale în Învățăturile lui Neagoe Basaran către fiul său Theodosie*, în *Limbă și literatură*, II, 1974.
11. Zamfirescu, D., *Prefață, Note la Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul săi Theodosie*, București, Editura Roza Vânturilor, 2010.

BETWEEN EAST AND WEST, ON LITERARY ROADS

Veronica Alina Constanțeanu

Scientific Researcher III, PhD, The Institute for Banat Studies, Romanian Academy,
Timișoara Branch

Abstract: By the early 2000s, Rodica Draghinescu was the first Romanian writer who received a scholarship at Akademie Schloss Solitude. "Zâna dracilor" is a pseudo-diary written during that time, a novel in which the author talks about (in her own way, already known) her German experience. Few years later, Daniel Vighi spend himself few months within the walls of the same castle, and his experience will be reflected in another novel, "Mysteries of the Castle Solitude" If we should describe briefly those two books, we could only say: from Banat to Solitude, oscillating between those two worlds. But these books are very different in substance, and this study will especially underline these differences.

Key Words: diary, biography, fiction, impact, chronotop

Pe la începutul anilor 2000, Rodica Draghinescu deschidea drumul scriitorilor români care au primit o bursă la Akademie Schloss Solitude. „Zâna dracilor”¹ e un pseudo-jurnal scris acolo, în care autoarea povestește (în maniera ei proprie, deja cunoscută) experiența germană. Peste câțiva ani, Daniel Vighi va petrece și el o vreme între zidurile aceluiași castel, iar experiența lui de bursier se va oglindi în alt roman, „Misterele castelului Solitude”². Dacă ar trebui să prezentăm pe scurt cele două cărți, am putea spune doar atât: din Banat la Solitude, pendulând între cele două lumi. Dar cele două cărți sunt foarte diferite în fond, deși frica și singurătatea domină aceste călătorii între două destinații aparent incompatibile inițial. Formați într-o lume închisă, deschiderea abia întrezărită e privită cu bucurie, dar și cu spaimă. În romanul Rodicăi Draghinescu, drumul spre vest, se face dintr-o „poziție de atac”, dublat de întrebarea firească: „De ce să mă sperie o funcționară occidentală?(...) La urma urmei, de ce să mă crispez în halul ăsta, am actele în regulă, am ștampile, timbre, chitanțe, chițibușării de ambasadă, ar

¹ Rodica Draghinescu, *Zâna dracilor*[jurnalul care își omoară cititorii], Editura EST, București, 2009

² Daniel Vighi, *Misterele castelului Solitude sau despre singurătate la vreme de iarnă*, Editura Polirom, Iași, 2004

trebui să mi se fâlfâie de percheziția ei națională. (...) De ce să-mi fie frică?”³ Așa se încurajează Rodica Draghinescu, iar acomodarea la noul spațiu se face treptat, prin reveniri acasă, refugieri în trecut, evadări în povești spuse de alții, toate acestea permițându-i autoarei să construiască un pseudo-jurnal alambicat, în care se contopesc viețile unor personaje reale sau aparent reale, alături de altele, cu destin doar de hârtie. Dspre poezia Rodicăi Draghinescu, mai mulți critici au subliniat faptul că e scrisă fără complex și e lipsită de prejudecăți și falsă pudoare, La fel stau lucrurile și în acest roman. Nimic nu e trecut sub tăcere, nimeni nu e menajat. Jurnalul nu e datat, ca și cum stricta cronologie a întâmplărilor nu ar avea nici o importanță.

Acomodarea la noua lume înseamnă de fapt descoperirea ei, dar și înțelegerea trecutului mai mult sau mai puțin apropiat, un trecut traumatizant, cel al realității din lumea comunistă, dar și unul, al copilăriei, al poveștilor spuse de Uța, al micilor întâmplări, care, adunate, formează totuși o viață. Iar Occidentul nu înseamnă doar lumea promisiunilor ținute și al viselor împlinite, nu, fiecare personaj are propria poveste, propriul destin. Convorbiri telefonice, întâmplătoare sau poate nu, voci cunoscute sau dimpotrivă, unele ale unor indivizi care vor rămâne pe mai departe niște străini, vor vorbi despre oameni inadaptați, deși infernul communist fusese de mult timp lăsat în urmă, desi ei erau de ani buni plecați în lumea liberă. Parcă traumele cu care au plecat de acasă nu vor să se vindece, parcă s-ar multiplica mereu, iar unele nefericiri au fost pur și simplu înlocuite cu altele. Emigranți mai noi sau mai vechi (emblematică fiind Dana, coafeza rebelă, cea care a acceptat o căsătorie de conveniență doar pentru a primi cetățenia germane, dar care așteaptă trecerea timpului, așa cum condamnații așteaptă ispășirea pedepsei) au fost deformați, mutilați în adâncul lor, iar Occidentul, oricum i-ar primi, nu mai poate vindeca aceste adevărate boli. „Te-ai dat de ceasu’ morții să pleci din România! Ai uitat? Te-ai săturat de părinți, de frații și surorile tale. Ai vrut ceva nou, deschizător de drumuri! Ai plecat de bunăvoie la dracu’ n praznic! Rabdă cum rabd și eu! Strănătatea nu-i vată pe băț!”⁴ Convorbirile cu cei din familie, revenirile scurte acasă o conving că trebuie să reziste acolo, oricât i-ar fi de greu. Și tot pentru a se vindeca, autoarea însăși călătorește în timp, în diversele etape ale vieții ei, în propria copilărie, acolo unde răul nu o poate atinge, în studenție, când înțelege tot ce se întâmplă în jur și simte concret cum se adună necazurile, nedreptățile, în viața zbuciumată de dinainte de primirea bursei. Povestea ei (pseudo-jurnalul) e întreruptă pe alocuri de povestea lui Schiller, care a locuit cândva la

³ Rodica Draghinescu, *op. cit.*, p. 11-12

⁴ idem, p. 292

Solitude. Construind o poveste în jurul lui, Rodica Draghinescu vorbește până la urmă tot despre literatura care salvează destine, despre scrisul ca terapie. „Sentimental și naiv, Friederich a scris ode bucuriei. Eu, ode revoltei de a pierde bucuria la numai două minute după ce o cunoșteam. El a studiat Latina, armele, medicina și filosofia. E, tristețea filosofilor. Pe amândoi ne-a unit în obsesii Fecioara din Orleans.”⁵ Srisul salvează totuși: „Scriu. Îmi omor clipele cu muște. Scriu cu zgomot. Apăs. Străpung pagina. Notez cum *stau*, cum *nu plec niciunde*, cum *mă îndepărtez*, *apropiindu-mă de fapt*, cum *mă absurdizez*, *băgându-mă mai adânc în mine*, cum *revin la suprafața normalului*, cum, *nemulțumită*, *mă ridic și mă așez într-un alt loc*, *între noi fie vorba*, *același*. *Locul meu cald și repetabil*. *E adevărat, e excitant, e inutil*, e imposibil. Scrisul meu e o groapă. Un container de gunoi. Un crematoriu. O oglindă criogenă.”⁶

Realitatea se opune mereu ficțiunii: „Ce e ficțiunea, ficționaristo? Ce naiba e ficțiunea? Rămân uneori pe loc, depinde unde mă aflu.(...)Hai că nu are nicio importanță demența asta. Asta să fie ficțiunea?”⁷ Trimiterile intertextuale sau trimiterile directe la autori la modă în Occident construiesc până la urmă o plasă de siguranță. Literatura e cea care dă sens unei lumi aflată în derivă, deși uneori schimbul nu pare a fi neapărat benefic: „Ca să vezi cum strică oamenii realitatea, cum o transformă în ficțiune pură. E noapte de-a binelea și niciun miraj, nicio crimă, nicio anormalitate aici, babele s-au dovedit inexacte. Păcat! Și luna, dezamăgită, amenință că se va stinge.”⁸ Romanul Rodicăi Draghinescu devine pe alocuri un pseudo jurnal de idei, de stări, de emoții, toate se adună și se contopesc neîncetat, căutând soluții, un drum spre o existență măcar suportabilă, pentru că structural o lume bolnavă nu poate deveni brusc una fericită. Jumătățile de măsură nu sunt admise, nici cărțile scrise după rețete la modă, nici iubirile confortabile, dar plictisitoare. E o lume predestinată la nefericire și ratare. „Ce de occidentali fără grija zilei de mâine și, totuși, nu prea departe de situația de a se rata poimâine.”⁹ Mulți din cei plecați nu vor să-și recunoască ratarea și construiesc adevărate biografii fictive menite să îi impresioneze pe cei rămași acasă. Viața devine literatură, scrisul devine obligație: „12 luni de bursă, primul și singurul concediu din viața mea. A scrie și-a deplânge. Timp berechet. Și ice să fac acum, aci, din? Să nu scriu când mi se spune să scriu? Și cum să scriu inspirată, când nimeni

⁵ idem., p. 297-298

⁶ idem. p. 226

⁷ idem, p. 227

⁸ idem, p. 238

⁹ idem, p. 88

nu mă înjură, nimeni nu mă lovește? Cum să mă împac eu cu politețea?”¹⁰ Până la urmă scrisul vine mai mult din însingurare și durere.

Și tot singurătatea domină lumea descrisă de Daniel Vighi în romanul său: „Anul trecut, la început de august, la câteva zile după ce am ajuns la Castelul Solitude, eram mai singur decât damigeana goală în pivnița vecinilor de la Radna, strada Economilor 22, acolo unde, copil fiind, mă uitam pe o fereastră îngustă în piatră și vedeam, în dunga de lumină a soarelui, o damigeană mare. Aceeași. Singură și scufundată în tăcere și în răcoare. Asemenea ei eram eu în acele zile de început de august ale anului trecut. Singur în prezentul istoric al povestirii, în drum spre cimitirul Waldfriedhof Gerlingen.”¹¹ Singurătatea și inadaptarea rămân dominante și aici. Spre deosebire de vehemența Rodicăi Draghinescu, tonul lui Daniel Vighi e mai blând, castelul nu e la fel de neprimitor cu esticii, pare același pentru toți: „Intru în grabă pe coridoarele castelului și privirea îmi alunecă peste stucaturile cunoscute, peste tabloul cel mare de deasupra scărilor largi de lemn care scârțâie la fiecare pas, și văd deodată că tabloul ăsta are în el o cumințenie, un fel de modernitate obosită care-mi aduce aminte de un altul asemenea, puțin fauvist, puțin expresionist(...)”¹² *Un prizonierat de douăsprezece luni la Solitude*, așa consideră Adriana Babeți (în prefața care însoțește romanul) perioada în care Daniel Vighi a stat la Solitude. „Singurătatea îl aruncă în brațele propriilor năluciri care prind chip într-o cohortă de spectre. Chiar dacă întreaga poveste a apariției lor e demontată parodic, cu inserturi copios comentate din texte științifice despre Spiritism sau fanteze (scoase de pe internet), alaiul dispăruților care îl bântuie pec el ce povestește (unchii, mătușa, prietenii, cunoscuții, profesorii, vecinii, câinele Tambur, ba chiar și un boboc de găscă îngropat de viu în copilărie) vine nu din moarte, ci din tărâmul de dincolo numit ficțiune. Trecuți cu toții în amintirea și fraza lui Daniel Vighi, ei prind viață, se reîntrupează din aer și sunete, din litere și din lăcașele albe dintre cuvinte. Acesta este, aș spune, miracolul petrecut în roman. Și, spre a încheia interpretarea titlului: misterul său.”¹³ Ajutat de toate aceste personaje, Daniel Vighi scrie și rescrie pagini din istoria Timișoarei și a Banatului. Jocurile intertextuale sunt de multe ori la vedere; ca un veritabil optzecist, autorul jonglează cu planurile narrative, persoana verbelor, cu glisarea între realitate și ficțiune: „(...) e o iluzie textuală clar exprimată de cineva care nu mai ești tu, ai alunecat în impersonalul persoanei a treia, un

¹⁰ idem, p. 67

¹¹ Daniel Vighi, *op. cit.*, p. 25

¹² idem, p. 43

¹³ Adriana, Babeți, *Trecutul care nu trece*, prefață la Daniel Vighi, *op.cit.*, p. 7 -8

domn între două vârste ești, domnul a ajuns aproape sus, pe creasta dealului, una intermediară, că mai urmează să urce domnul.”¹⁴ Timișoara devine un spațiu aproape mitizat, un loc al poveștilor. O lume întreagă prinde viață pentru a-l ajuta pe Daniel Vighi să suporte singurătatea de la Solitude. Romanul său e mai mult unul despre Banat, decât despre vestitul castel. Din Elisabetin pe malul Mureșului, de la Radna la Solitude, din 17 decembrie 1989 spre anii 80, din prezentul singuratic de la Solitude spre trecutul plin de povești, călătorim neîncetat printre diverse fire epice. Există o adevărată magie a povestirii. („Și cum spun, exact așa se întâmplă lucrurile. Ca la Discovery Channel.”¹⁵) Cu toate astea, scriitorul nu e deloc omniscient („Domnul meu misterele Castelului Solitude sunt multe și în tot cazul nu vom putea noi să le dăm de capăt.”¹⁶), personajele au viața lor, independentă de voința autorului. („De ce anume o fi apucat-o pe drumeagul acela nu știm.”¹⁷) Personajele de hârtie își cunosc și ele destinul, atenționându-ne că nu trebuie să confundăm realitatea cu ficțiunea: „-Să nu crezi tu că eu exist cu adevărat. – Bine, bine, am înțeles, i-o retez, și Ucunuțu tace îmbufnat și parcă ușor supărat.”¹⁸ Ajutat mai ales de acest unchi, Daniel Vighi va reuși să readucă la viață o întreagă lume, urzind povești petrecute în Banat.

Pe lângă discursul la persoana întâi și a treia, brusc în roman apare și discursul la persoana a doua, e drept că nu pe spații largi, ca în cazul lui Cristian Teodorescu, sau Mircea Nedelciu (colegii de generație care au utilizat încă de pe vremea debutului acest slalom printre discursuri scrise la diverse persoane ale verbului, schimbând în acest fel modul în care un anumit eveniment e perceput.) Sigur, simțim influența lui Michel Butor, unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai noului roman francez. Ne gândim nu doar la *Renunțarea* (*La Modification*) ci și la textele teoretice de *Repertoriu*. Monologul implică un auditoriu, dar nu admite replica, discursul la persoana a doua implică un șoc psihologic, ne întrebăm: autorul ne dă un sfat, un ordin sau ne dublează gândurile, trăirile? E vorba de un reprezentant al cititorului, după cum spune Michel Butor? „În lectura celui mai simplu episod dintr-un roman sunt implicate totdeauna trei persoane: autorul, cititorul, eroul. În mod normal, acesta din urmă ia forma gramaticală a persoanei a treia a verbului: el este acela despre care ni se vorbește, despre care ni

¹⁴ Daniel Vighi, *op.cit.*, p. 123

¹⁵ idem, p. 149

¹⁶ idem, p. 54

¹⁷ idem, p. 125

¹⁸ idem, p. 56

se povestește ceva. Dar este lesne de observat ce avantaje poate avea autorul dacă introduce în operă un reprezentant al său, un narator, cel care ne povestește propria-i poveste spunându-ne eu. Pronumele *el* ne plasează în exterior, *eu* ne face să pătrundem în interior, dar acesta riscă să fie un interior închis aidoma camerei obscure în care fotografii își dezvoltă clișeele. Acest personaj nu poate să ne spună ceea ce știe despre el însuși. De aceea, în operă se introduce un reprezentant al cititorului, al persoanei a doua, căreia îi este destinată expunerea autorului: cel căruia i se istorisește propria sa poveste.”¹⁹ În *Renunțarea*, teoria este aplicată în text, lunga călătorie cu trenul fiind scrisă aproape imperativ, la persoana a doua: „Contemplând personajele atât de naiv pictate încât invită spiritul să insufle viață, ai ajuns să-ți închipui pentru fiecare dintre ele câte o poveste, urmărindu-le, înainte și după scena reprezentată, gestul lor izolat și fixat în mijlocul călătoriilor pe ape, în aventurile lor pe străzile acestor mărețe orașe maritime, printre colonade și săli, printre grădinile cu arbori înalți ale acestor fastuoase locuințe atât de adecvat mai antice în fantezia lor scăldată de vocea lui Vergiliu decât proastele reconstituiri de monumente pe care vor continua să nu le impună - până când - atâtea generații de pedagogi.”²⁰ În romanul lui Daniel Vighi, fragmentele scrise la diverse persoane verbale se întrepătrund, discursul la persoana a doua apare oarecum pe neașteptate, dincolo de jumătatea cărții: „Te smulgi din iluzia istoriei, din curgerea ei, din faptele și înfăptuirile cele de demult și ești aici, în studio. Și azi e la fel în cetatea Timișoarei, îți zici cutreierat de avânturi provinciale și regionale. La fel! Și astăzi construim. Iată, spre exemplu, la tine acasă, pe Eneas 35, lucrează domnu’ Petricaș, zidarul, tu cu el mai vorbești una-alta, vă mai întrețineți despre ale lui probleme; afli cu această ocazie că este nițel cam ipohondru, se teme de boli și poate că, îți spui, de moartea care rezultă de aici.”²¹ Există trimiteri directe sau doar sugerate la cărțile altor scriitori ai Banatului, dar și ai Europei Centrale, de la Livius Ciocârlie până la Joseph Roth. Și pentru ca jocul textualist să fie complet, Daniel Vighi face trimiteri și la o altă carte de-a sa: „După ce ne-am mutat din centrul orașului, de-la-bloc-la-casă, în lumea lui Ucu și a lui tușichi, mărturisesc faptul că mi-am dat seama destul de repede că *sunt probleme*- vorba tovarășului maior Bocanc, pe care l-am prezentat în romanul Decembrie, ora 10.”²² Acest roman despre un castel și despre singurătatea la vreme de iarnă încheie în el cam tot ce știm despre noul roman, toate teoriile despre autoreferențialitate, dialogul cu

¹⁹ Michel Butor, *Repertoriu*, p. 87-88

²⁰ Idem, *Renunțarea*, p. 126-127

²¹ Daniel Vighi, op.cit., p. 94

²² idem, p 96

cititorul, intertextualitate și textualism. Dar nimic nu e ostentativ. „(...) la urma urmelor, amintirile, așa cum sunt ele, nu se pot exprima decât prin cuvinte, nu ai cum altfel, de aceea zic că literature mai mult cu asta se ocupă: cu amintiri; despre amintiri nu poți decât vorbi, chiar și atunci când scrii din închipuirile tale nu se poate ca anumite experiențe, figuri, inși, întâmplări de toate soiurile să nu se strecoare ele printre personaje, povești, descrieri de natură, în toate e ceva din amintirile tale, de fapt nici nu știu prea bine dacă poți picta amintiri sau dacă le poți pune pe muzică, sau poate că e posibil așa ceva(...)”²³

Pentru sociologi mai ales, ar fi interesant de citit în paralel cu aceste romane și altele, scrise tot la Solitude, dar de autori români din alte generații, scriitori mai tineri, precum Dan Coman sau Dan Sociu de exemplu, pentru care falia dintre Est și Vest nu e la fel de evidentă, am putea spune că aparent ea nici nu mai există. Fețele literaturii sunt nenumărate, și în asta stă până la urmă frumusețea și puterea ei.

Bibliografie

1. Babeți, Adriana, *Trecutul care nu trece*, prefață la Daniel Vighi, *Misterele castelului Solitude sau despre singurătate la vreme de iarnă*, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 5-11
2. Butor, Michel, *Renunțarea*. Traducere și studiu introductiv de Georgeta Horodincă. *Editura pentru Literatură Universală*, București, 1967
3. Idem, *Repertoriu*. Cuvânt înainte de Irina Mavrodin. Traducere de C. Teacă, *Univers*, București, 1979
4. Draghinescu, Rodica, *Zâna dracilor [jurnalul care își omoară cititorii]*, Editura EST, București, 2009
5. Vighi, Daniel, *Misterele castelului Solitude sau despre singurătate la vreme de iarnă*, Editura Polirom, Iași, 2004

²³ idem, p. 76

THE DECLINE OF THE BODY IN EUGEN IONESCU'S PLAYS

Deák Julia

PhD Student, University of Bucharest, THE DECLINE OF THE BODY IN EUGEN IONESCU'S
PLAYS

Abstract: In Eugen Ionescu's plays, the body is essentially the preserve of an opaque and weight material. Part of the "mechanism", it behaves as such: rigid and reified, with gestures betraying limitative and restrictive. The playwright's aim was to outline in thick strokes the particular in order to suggest by infusion of comic and grotesque caricatural, man's condition and the ridiculous of those whom seem not to be aware of their finitude. Absurd characters spin in a circle whose centre does not exist or is rather a priori to the individual. The lack of landmarks in a linear time that leads to nowhere, in a topos of the unknowable, the vacuity cannot generate any subterfuge. Modern man can no longer hide, since his mirror image is the expression of the irrationality of the existence. Ionescu's man is one with the empty space, is the man generically identical with everyone but incongruent with himself. The exaggeration of certain functions or duplication of different parts of the body, detecting animal features in man (rhinocerization), all converge towards a carnivalesque decline. The characters are anonymous individuals sharing identical features and generic names (ex. Bobby Watson, Jaques, Jaqueline), all suggesting the grotesque and the burlesque of the situation. The Being is a puppet, nothing but a clown showing a tragic gaiety which borders the pathological. Male characters usually denote a rather demure acting while the feminine is the matrix of emotional weakness, marked by emotion, affectivity, tributary to sexuality and depravity. The representation of the sexual act is violent, aggressive, causing asphyxiation. In this revolt of compulsion lies the only aspect in which "the real" assumed as "Real" triumphed over contingent or destiny, both implacable.

Keywords: opaque, weight, caricatural, grotesque, carnivalesque, puppet, body, decline

În opera lui Eugen Ionescu, corpul este eminentement apanajul unei materialități opace și ponderoase. Parte a „mecanismului”, trupul se comportă ca atare: rigid, reificat, cu gesturi trădând limitarea și limitatul. Imposibilitatea eludării unei condiții înscrise în codul genetic al omenirii generează gesturi „rituale”, repetate cu obstință: ștergerea sudorii, frângerea și frecatul palmelor, bătutul din picior – expresie a angoasei sau sprijinirea de zid în căutarea unui punct de reper.

Arătatul pumnului, trasul de urechi, spargerea timpanelor, arătatul cu degetul sau băgarea degetului în ochi (ex. Roberta îi arată lui Jaques o mână, aproape îi vâra degetele în ochi”¹) surprind alte două aspecte ale coordonatelor factuale între care omul se regăsește în lume: violența și culpabilizarea, agresiunea și violența atât verbală (ex. „Furioși la culme, cu toții urlă unii în urechile celorlalți”² /Gura, dacă nu taci îți crap capul”³;) cât și fizică (ex. „Profesorul o ucide pe Elevă cu o lovitură de cuțit foarte spectaculoasă”)⁴. Dealtfel în galeria personajelor lui Ionescu (ca și ale lui Samuel Becket dealtfel ex. Vladimir, Estragon, Lucky, Pozzo, Hamm, Clov, Nagg și Nell etc.) se află personaje mutilate, cu membrele amputate, oarbe, sau diforme (Regele Beranger, Roberta, Alice, Oratorul).

Principiul pe care Ionescu își creează personajele este creionarea în tușe groase a particularului spre sugerarea prin infuzie de comic și grotesc, prin caricatural, a condiției derizorie a omului care se complăce într-o existență de a cărei finitudine și absurditate pare a nu fi conștient.

Omul lui Ionescu este „omul fără însușiri”, e omul generic, identic cu toți ceilalți dar incongruent cu sine. Hiperbolizarea unor anumite funcții, multiplicarea unor părți (Nu, nu, n-are destule, Eu vreau una cu trei nasuri. Am zis: trei nasuri, cel puțin”⁵)detectarea animalicului în om (rinocerizarea), toate converg către o degingoladă carnavalescă a corpului aflat în declin.

Personajele sunt indivizi anonimi, identici, au nume generice (ex. Bobby Watson, Jaques, Jacqueline), toate sugerând grotescul și burlescul situației. Ființa este Marioneta, clovnul tragic în veselie-i care frizează patologicul.

Mediul înconjurător devine alături de personaje, un alt element de agresiune . Cu toate acestea, principalul agresor al Omului lui Ionescu e condiția umană. Obiectele se substituie ființei,

¹Eugen Ionescu: *Teatru II*, Editura Minerva, București 1970, p. 5-45

²Eugen Ionescu: *Teatru I*, Editura Minerva, București 1970, p.81

³ Op. cit. p. 116

⁴ Op. cit. p. 121

⁵ Eugen Ionescu: *Teatru II*, Editura Minerva, București 1970, p. 5-45

căpătând autonomie scenică, agasează individul, trupul redus la stadiul de obiect. Astfel, asistăm unei interșanjabilități menite să redea într-un mod prodigios spectacolul înstrăinării ființei de ea însăși.

Clișeele (ex. „Tavanul e sus/ podeaua e jos”⁶) și procesele fiziologice autonome, gesturile reflexe, vorbirea fără sens (ex. Musca mușcă mușcata ta”⁷ – joc de cuvinte) instinctele asfixiază ontosul și-l reduc la stadiul de butaforie. Protagonistii teatrului lui Ionescu vorbesc incoerent, se palmuiesc (ex. Să-i tragem palme lui Ulise”⁸), se bat și înjură (ex. „Bunica îi trage un pumn în cap bătrânului: Taci dracului!”⁹). Atributele omului modern sunt reduse la instincte, cultura și erudiția fiind redundantă în fața adevărului pe care omul încearcă să-l ascundă de sine însăși deși îi este gravat în conștiință: propria-i finitudine.

Personajele absurdului se învârt într-un cerc a cărui centru nu există sau este aprioric individului. În lipsa reperelor, într-un timp linear ce nu duce nicăieri, într-un topos incognoscibil, vidul nu mai poate genera artificii, nu mai găsește subterfugii. Omul modern nu se mai poate ascunde de neant, întrucât el este una cu neantul. Imaginea sa în oglindă este expresia iraționalității lumii.

Schema coborârii în imaginarul lui Gilbert Durand are la bază reflexul nutrițional și cel sexual. Pânțele și înghițirea, suscită materialul, iar bucalul, potrivit lui Freud este emblema redusă a sexualului și prin aceasta, microcosm al prăpastiei. Dealtfel, regimul nocturn al imaginii se concretizează la rândul său în ambivalența beznei nefaste, care antrenează cecitatea, simbolistica mutilării și haosul precum și în întunericului reconfortant al intimității cu al său rol exorcizant în raport cu timpul.

În Regele moare, cecitatea sugerează decăderea trupului și a spiritului, pierderea puterii și a rațiunii, orbirea simțându-se la antipodul clarviziunii. Apogeul decăderii coincide cu pierderea sceptrului, căderea coroanei și inversarea puterii virile. Semnele se amplifică pe măsură ce neantul anihilează ființa. La început sunt doar câteva, de la modul de adresare al Mariei: „Scumpul, micuțul meu rege, săracuțul de el”¹⁰ „Regele meu drag, șchiopătezi”¹¹ pentru ca ulterior, întregul univers să se contamineze de moarte și dezmembrându-se, se creionează o dimensiune eschatologică: „La Polul Nord al soarelui ninge. Calea lactee parcă se aglutinează. Cometa e sfârșită de oboseală, a îmbătrânit,

⁶Eugen Ionescu: *Teatru I*, Editura Minerva, București 1970, p.76

⁷Op. cit. P. 158

⁸Op. cit. p. 79

⁹Eugen Ionescu: *Teatru II*, Editura Minerva, București 1970, p. 5-45

¹⁰Op. cit. p. 308

¹¹Op. cit. p. 317

se înfășoară în coadă, se încolăcește ca un câine care trage să moară(...)Primăvara care era aici ieri seară ne-a părăsit acum două ore și jumătate(...) La noi frunzele s-au uscat și cad. Copacii gem și mor. Pământul crapă și mai rău decât de obicei(...) Maria: „Aud cum se despică pământul, aud, da, vai! Aud!”¹²

În pofida acestora, viziunea nu este eminamente sumbră. Dramaturgul relativizează prin inserție de umor: „...acum întreg regatul e plin de găuri ca un șvaițer uriaș.”¹³ sau: „N-avem timp de pierdut. S-a sfârșit cu zbenguielele, cu huzurul, s-a sfârșit cu zilele de încântare, cu chiolhanurile, s-a sfârșit cu strip-teasurile.”¹⁴ Piesa constituie un memento-mori, un melanj de ironie, umor și neant. Regele e Omul confruntat cu finitudinea: „Ai să mori peste un ceas și jumătate, ai să mori la sfârșitul spectacolului”.¹⁵ Linia de demarcație între existență și non existență este subtilă: „Trăiască regele. Regele moare.”¹⁶. Omul devine comic în încercarea de a se opune legilor existenței și patetic prin modul în care își ia rămas bun de la oameni: „Regele: Nu vreau să mor!” Maria: „Vai! Părul i-a albit pe loc(...) pe fruntea lui, pe fața lui se înmulțesc zbârciturile. A îmbătrânit deodată cu paisprezece secole. Regele: Regii ar trebui să fie nemuritori”¹⁷

Ființa, prin natura ei nu se poate erija în resemnare iar tirada regelui Béranger e ultima zvâcnire a trupului care re-descoperă viața în secunda infinitesimală a ceasului fatidic :

Când e în primejdie de moarte, furnica cea mai neînsemnată se zbate, e părăsită, despărțită brusc de semenele ei. Și-n ea se stinge o lume. Nu e firesc să mori, dacă nu vrei. Vreau să exist”¹⁸

Sau:

„Julietta: Am o viață grea, stăpâne. Regele: Viața nu poate fi grea. E o contradicție. Julietta: Viața nu e frumoasă. Regele: e viață (...) Julietta: Deșert oalele de noapte. Fac paturile. Regele: Face paturile! Acolo te culci, adormi, te trezești. Ai băgat de seamă că te trezești în fiecare zi? Să te trezești în fiecare zi...Vii pe lume în fiecare dimineață.(...)”

Tot universul odinioară golit de sensuri se îmbogățește prin insolitare. Rutina, activitățile și ritualurile terne și anodine se dezvăluie într-o lumină nouă. Nimicnicia capătă valențe pozitive, durerea și corvoada se estompează. Reflexele necondiționate devin sesizabile, devin subiect de meditație și

¹² Op. cit. p. 314

¹³Op. cit. p. 311

¹⁴Op. cit. p. 310-311

¹⁵Op. cit. p. 320

¹⁶Op. cit. p. 323

¹⁷Op. cit. p.329

¹⁸Op. cit. p. 347

obiect al gratitudinii. Omul redescoperă culoarea, gustul, cerul. Astfel, existența cea mai neînsemnată se transfigurează, prin idealizare. A fi, mirarea de a fi devine contemplare, beatitudine. Banalul este noul insolit. Moartea denunțată și percepută ca stare „împotriva firii” se cere păcălită, eludată:

Potrivit lui Gilbert Durand, „a da în mintea copiilor” e un mijloc de parcurgere a vieții în sens invers și prin aceasta se produce asimilarea morții cu a doua copilărie. De aici, redundanța ludicului și diminutivalului în dramele lui Ionescu. Ludicul și dezbrăcarea de cutume e singura cale de dobândire a lucidității deoarece numai în atare situație are loc revelația prezentului, recunoașterea timpului drept convenție și prin aceasta accederea la esență:

„Dragul meu, Regele meu, nu există trecut, nu există viitor(...)fii prezent(...)Da, fii lucid , Regele meu, scumpul meu. Nu te mai zbuciuma. A exista nu e decât o vorbă., a muri altă vorbă, formule, gânduri pe care ți le faci. Dacă înțelegi asta, nimic nu te poate atinge. Stăpânește-te bine, supraveghează-te, cufundă-te în neștiința tuturor celorlalte lucruri. Ești acum aievea. Să nu mai fii decât o întrebare fără sfârșit: ce poate să fie, ce oare...?Neputința de a răspunde este răspunsul însuși, e ființa ta însăși care se destramă, care se risipește. Cufundă-te în uimirea și în stupoarea fără margini; astfel poți fi fără margini, astfel poți exista la infinit. Fii uimit, fii orbit, totul e straniu, nelămurit. Înlătură zăbrelele temniței, surpă-i pereții, dezbară-te de definiții. Vei răsufla în voie.”¹⁹

„Maria: E ca un copilaș. A ajuns iarăși copilaș”²⁰

Trupul reface acest drum invers, de la maturitate/senectute către copilărie ca mijloc de diminuare a anxietății, de „exorcizare” a timpului și deci, de „trișare” a morții :

Domnul și D-na Smith din Cântăreața Cheală ex. „Oh, puîșorul meu fript (...) să facem nani”²¹ sau Choubert din Victimele Datoriei: (...)am înghițit tot, pot să mă duc la joacă”²², Amedeu din Cum să te descotorosești e „un copil mare”²³, la fel Jaques din Jaques sau supunerea: „Spune-i și lui tata, micuțul meu Jaques , ce i-ai spus adineaori surorii tale și mămicii tale zdrobită de emoția maternă care o răscolește cu voluptate (...)Spune, puîșorule!”²⁴ , Domnul cel Gras din Tabloul: „Oh, puîșor, nu te supăra, mă duc.”²⁵ sau Bătrânul din Scaunele: „...Puișorule, puișorule, nu mă lăsa singură, acolo”²⁶ „Cine sunt toțiăștia , puișorule? „Și asta? asta, puișorule?”²⁷

¹⁹Op. cit.

²⁰Op. cit. p. 336

²¹Eugen Ionescu: *Teatru I*;Edit. Minerva, București, 1971. p.12

²² Op. cit. p. 253

²³Op. cit. p. 352

²⁴Op. cit. p.106

²⁵Op. cit. p. 382

Cei doi bătrâni se transpun ulterior în stadiul de adolescenți, adresându-și cuvinte de factură erotică:

„Lingușitorule! ștregarule!ah!ah!(...)Pușlama mică! Ce excitant ești (...)Ah, nu ah! Nu, ai, ai, ai! Îmi dai fiori! Și dumneata te gâdili? Gâdili sau te gâdili? Mi-e cam rușine...Îți place juponul meu? Preferi fusta?”²⁸

Didascaliile dramaturgului accentuează acest aspect:

„...Bătrâna (...)făcând pe drăgălașa; din ce în ce mai grotescă în scena aceasta; își va arăta ciorapii groși, roșii, își va ridica fustele punând în valoare un jupon zdrențăros; își va despuia pieptul veșted; apoi, cu mâinile în șolduri, va da capul pe spate, scoțând mici țipete voluptoase, cu burta înainte, cu picioarele răscrăcărte; va râde cu un râs de târfă bătrână; jocul acesta, deosebit și de cel dinainte și de cel ce va urma, trebuie să aducă la lumină personalitatea ascunsă a Bătrânei, înăbușită repede și brusc”.²⁹

În piese precum *Scaunele*, complexul oedipian nu se rezumă la a fi sugerat ci e exprimat într-o manieră frustă:

„Nobila mea tovarășă, Sémiramis, a înlocuit-o pe mama mea...

Aceeși viziune e reluată și în *Regele moare*:

„Maria: Mititelul de el, bietul copil! Regele: Copil! Copil! Dacă-i așa, o iau de la capăt. (Mariei) Vreau să fiu un bebeluș și tu să-mi fii mamă. Atunci n-o să mai vină să mă caute. Nu știu să citesc, nu știu să scriu, nu știu să socotesc. Să mă trimită la școală cu cei de seama mea. Cât fac doi și cu doi?”

În *Victimele datoriei*, Madeleine, soția lui Choubert se transfigurează, devenindu-i mamă, iar polițistul, tată. Dialogul pare o confruntare a copilului Eugen Ionescu cu tatăl:

„Madeleine își face apariția tiptil. Se îndreaptă spre Choubert. E mama lui. Choubert ...e atât de întuneric că n-o mai văd pe mama. Mâna i s-a topit. Îi aud glasul(...) Ea spune, cu tristețe, cu tristețe: „Ai să verși multe lacrimi, te voi părăsi, băiețelul meu, pușorul meu... Madeleine (cu multă duioșie în glas): Băiețelul meu, pușorul meu...Choubert: Voi fi singur în noapte; în noroi...Madeleine: Sărmanul meu băiețel, în noapte, în noroi, singur-singurel, pușorul meu(...)Madeleine: Va trebui să ierți, copilul meu, asta e cel mai greu lucru (...) Choubert: Tată, noi nu ne-am înțeles niciodată(...) N-am să-ți ies din cuvânt, iartă-ne, noi te-am iertat(...) Erai brutal, poate că nu eria prea rău. Poate că nu e vina ta. Uram

²⁶Op. cit. p. 162

²⁷Op. cit. p. 165

²⁸Op. cit. p. 159

²⁹Op. cit. p. 158

violența, egoismul tău(...) Mă băteai. Dar am fost mai crunt ca tine. Disprețul meu te-a lovit mult mai tare. Disprețul meu te-a ucis(...) Ascultă...Eram dator s-o răzbun pe mama...

Legat de complexul Oedipian un alt aspect al problematicei se cere explicat: femeia și rolul femeii în universul operei lui Eugen Ionescu.

Personajul feminin e ambivalent: fie o figură grotescă, bătrână, hidoasă, ciungă și deseori duplicitară, perversă, fie antipodul acesteia în spectru: tânără, feminină, angelică, blondă, simbol al purității și înțelepciunii, deseori victimă a celorlalți sau a circumstanțelor. Astfel, Ionescu deconstruiește pe de o parte iar pe de cealaltă parte reiterează simbolul prințesei din basme, al Ilenei Cosânzeana.

Alice din *Tabloul* este „o femeie tare bătrână(...),ciungă”³⁰, a cărei comportament denotă inițial supunere și obediență față de fratele său, pentru ca după ieșirea din scenă a pictorului să se transforme din persecutat în persecutor. Rolurile se inversează, agresivitatea și supunerea devin atribute interșanjabile. Raportul puterilor se modifică brusc. Dacă în primă instanță persecutorul este Domnul cel Gras, ulterior Alice se va impune pentru ca finalul să producă o altă schimbare de forțe. Domnul cel gras își revendică rolul de persecutor, terorizând-o pe Alice. Astfel, antagonismele rămân în echilibru, coexistă: „Domnul cel gras: Alice, hai, dă-te la o parte, nu-mi astupa vederea, bagă limba în gură. Alice: Imediat, da, imediat, frățioare! N-am scos limba(...) Alice, nu pierde timpul(...)Alice, nu sta lipită de tablou. Ah!...porcăria dracului...Din cauza ta nu pot să văd. Comparația nu te avantajează, pocitanie! Întoarce-te, ascunde-te!(...) Idioato!”³¹ Vs: „Domnul cel gras privește tabloul și va deveni din ce în ce mai umil, în timp ce Alice își schimbă personalitatea, devenind uimitor de agresivă; Domnul cel gras, de cum a plecat pictorul, are deja spinarea adusă; schimbarea de atitudine a celor două personaje este instantanee, foarte vizibilă, absurdă; neașteptată; totul trebuie să fie grosolan subliniat: Alice: Sunt cu ochii pe tine...Să nu te prind că te zâgâiești la ea, să nu te prind...Vino încoa! Domnul cel gras (se apropie cu teamă, Alice îl trage de urechi): Au! Au! Au!”³² Apoi, raportul de forțe se modifică din nou: „Domnul cel gras (pe un ton devenit deodată foarte aspru): Nu te mișca!(...)o amenință cu pistolul. Alice (se așază, îngrozită): asa-sin!”³³

³⁰Op. cit. p. 359

³¹Op. cit. p. 384-385

³²Op.cit. p. 397-398

³³Op. cit. p. 405

Roberta II din *Jaques sau supunerea* are trei nasuri și nouă degete la mâna stângă dar cu toate acestea îndeajuns de „nasoolă” întrucât „Nici măcar nu se strică laptele când se uită la el”³⁴ Ea este vocea pulsionilor sexuale, a libidoului devorator, colcăitor, diluvian, trăsăturile sale denotă bestiarul. Reprezentarea actului sexual este una violentă, agresivă, asfixiantă, stihială. În această revoltă a pulsionilor rezidă singurul aspect în care „realul” asumat ca Real triumfă asupra contingentului sau a destinului, ambele implacabile:

„Vino, nu-ți fie teamă... Sunt umedă. Am o salbă de noroi, sânii mei se topesc, bazinul mi-e moale, am apă în crăpături. Mă-nghite clisa. Îmi zice Clarisa . În pânțele am mlaștini și băltoace. Am o casă de argilă. Mi-e răcoare întotdeauna... Am mușchi, muște, coropișnițe, urechelnițe, broaște râioase. Sub pături jilave facem dragoste...ne umflăm de fericire! Te încolăcesc cu brațele mele ca năpârcile; cu coapsele mele moi. Te scufunzi și te topești...în părul meu care plouă, plouă. Gura mi se scurge, mi se scurg picioarele, umeri-mi goi se scurg, părul se scurge, totul se scurge, curge, cerul se scurge, stelele curg, se scurg, curg...”³⁵

Liantul dintre schema sexualității și cea a înghițirii devine evident în discursul familiei lui Jaques:

„Robert tatăl: Are picioare! Sunt împănate!(...) Și o subțioară. Jaqueline: Pentru farfurioară? Jaques-mama: Păi sigur(...)Și ce pulpe! Pulpe veritabile!(...) Robert tatăl: Are șolduri... Jaques-mama: Păi sigur, ca să te mănânce mai bine, copilul meu.”³⁶

Pe parcursul „inventarierii” părților corpului Robertei, se reiterează mitul lui Iona, dar și a înghițitului devenit înghițitor. Dacă în concepția mamei, înghițitorul este Roberta, pentru tatăl Robert, aceasta din urmă e creionată în termeni culinari:

„Robert tatăl: Și mai are bube verzi pe pielea ei bej; Sâni roșii pe fond mov; un buric colorat; o limbă cu sos tomat; umeri pane și toate fripturile necesare pentru toată considerația. Ce mai vreți?”³⁷

Bătrâna din Scaunele e o ființă duplicitară, un veritabil trickster, se complace în gesturi și atitudini frivole, inadecvate, „râde cu un râs de târfă bătrână ce, conform dramaturgului „trebuie să aducă la lumină personalitatea ascunsă a Bătrânei”.

Dany, din *Ucigaș fără simbrie* se situează la antipod: „Béranger (lui Dany): Îmi plac blondele, fețele luminoase, ochii limpezi, picioarele lungi”³⁸. Ea e o victimă nevinovată a ucigașului în serie. La

³⁴Op. cit. p. 119

³⁵Op. cit. p. 129

³⁶Op. cit. p. 109-110

³⁷Op. cit. p. 110

fel Daisy din *Rinocerii*: „Ești atât de frumoasă, ești atât de frumoasă”³⁹ –ultima „victimă” contaminată de rinocerizare: „E vina mea dacă a plecat. Eram totul pentru ea. Și acum ce va face? Încă un om pe conștiință. Mă gândesc la ce e mai rău, tot ce poate fi mai rău e posibil. Biata copilă, părăsită într-un univers de monștri! Nimeni nu mă poate ajuta s-o regăsesc, nimeni, căci nu mai există nimeni.”⁴⁰ Aceștia li se alătură Maria din *Regele moare* și Maria-Magdalena din *Setea și foamea*. Ultimele două sunt simboluri ale înțelepciunii, ale femeii-înger, ale Sfintei Fecioare.

Femeia-înger este de regulă blondă și apare înconjurată de un halou de lumină sau purtând rochie albastră. Potrivit lui Gilbert Durand, lumina cerească e incoloră, albastrul sugerează îndepărtarea excitației, repausul, retragere, reculegere iar auriul și albul accentuează caracterul solar, schema ascensiunii, visarea, reveria a cărui arhetip absolut este îngerul. Prin natura sa, îngerul este un arhetip substantiv, derivat din reflexul postural și adjuvantul senzațiilor la distanță (vederea) parte a regimului diurn al imaginilor, caracterizat prin structuri schizomorfe. La antipodul îngerului se situează bestiarul, animalul. Animalul, simbol, bine conturat în opera lui Eugen Ionescu derivă din angoasă și anxietate:

„Apariția animalității în conștiință e așadar simptomul unei depresii a persoanei până la treapta anxietății.”⁴¹ iar „agitația merge mână-n mână cu metamorfoza animală, angoasa în fața schimbării, adaptarea animală nefăcând prin fugă decât să compenseze o schimbare bruscă printr-o altă schimbare bruscă”⁴²

Anxietatea, spaima, teroarea în fața timpului poate fi combătută, după cum am văzut prin creionarea imaginilor aparținând regimului diurn sugerate de fugă, separare, lumină, soare, azur, înger, urcare, metafizic dar totodată prin eufemizarea căderii ce suscită dominanta copulativă, cu derivatele sale motorii ritmice a căror simbol este roata, cu adjuvanții senzoriali, chinestezici, muzicalo-ritmici precum și cea digestivă cu adjuvanții termici și cu derivatele sale tactile, olfactive, gustative. Astfel, căderea se eufemizează în neliniști senzoriale, pulsuni sexuale și nutriționale.

Sexualitatea, ca modalitate de îmblânzire a timpului este sugerată când subtil, când în tușe groase.

³⁸ Eugen Ionescu: *Teatru II*, Editura Minerva, București 1970, p. 32

³⁹ Op. cit. p. 254

⁴⁰ Op. cit. p. 266

⁴¹ Gilbert Durand: *Structurile Antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București, 1977, p.73

⁴² Op. cit. p. 75

În *Lecția*, imaginea e sugerată într-un danse macabre a profesorului cu eleva, având accentele unui ritual de împerechere. În această scenă, erotismul e cufundat în thanatos, uciderea e schițată asemenea unui act sexual, de la faza preludiului, a excitației, până la punctul culminant. Moartea e astfel eufemizată:

„Eleva (trebuie să fie din ce în ce mai ostenită, mai înlăcrimată, mai deznădăjduită, totodată extatică și exasperată: Ah! Profesorul: Repetă, privește. (Face ca cucul) Cuțit...cuțit...cuțit...cuțit. Eleva: Ah, cum mă doare...capul...Își atinge cu mâna, ca o mângâiere, părțile trupului pe care le numește...ochii...Profesorul (ca cucul): Cuțit...cuțit...Sunt amândoi în picioare; el, cu cuțitul invizibil ridicat, aproape scos din fire, se învârtește în jurul fetei, schițând un fel de dans al scalpului, dar nu trebuie nimic exagerat; și pașii de dans ai Profesorului trebuie să fie abia schițați; Eleva, în picioare, cu fața la public, se îndreaptă, de-a-ndăratelea, către fereastră, tânjind, languroasă, fermecată. Profesorul: Repetă, repetă:cuțit...cuțit...cuțit...Eleva: Mă doare...gâtul, cu...ah, umerii...sânii...cuțit. Profesorul: Cuțit...cuțit...cuțit. Eleva: Șoldurile...cuțit...pulpele...cuțit...cu...(...)Eleva: cuțit...gâtul. Profesorul: cuțit...cuțit...Eleva: Cuțit...umerii...brațele, sânii, șoldurile (...)Cuțit...sânii...burta... Ea strigă: Aaah! apoi cade, se prăvălește într-o atitudine impudică pe un scaun care, ca din întâmplare se afla lângă fereastră; amândoi, strigă deodată: Aaah! Eleva e prăbușită pe scaun; picioarele, foarte desfăcute, atârnă de cele două părți ale scaunului;”⁴³

În *Jaques sau supunerea* trimiterile sunt multiple, începând cu intrarea în scenă a primei Roberta a cărei întâlnire cu familia lui Jaques se petrece într-un mod ce amintește de instinctul animalic. Senzorialul, tactilul și îndeosebi olfactivul sunt antrenate intens:

„Jaques-mama își împreunează mâinile , voioasă, uluită, își ridică brațele spre cer , apoi se apropie de Roberta, o privește de aproape, o atinge la început timid, apoi o pipăie zdravăn și până la urmă o miroase; părinții Robertei o încurajează cu gesturi amicale și prevenitoare; și bunica o va mirosi pe logodnică, bunicul de asemenea(...)Jaques-tatăl la fel. Jaqueline, apropiindu-se de Roberta, îi va ridica rochia, îi va striga în ureche și, la sfârșit o va mirosi. Purtarea lui Jaques tatăl va fi mai demnă și mai reținută; va face totuși un schimb de ocheade slobode cu Robert-tatăl; cât o privește pe Robert-mama, spre sfârșitul scenei, va sta nemișcată în prim-plan, la stânga, cu un larg zâmbet satisfăcut, pe buze; bătrânul bunic face gesturi deocheate, indecente, ar vrea să facă și mai mult, dar este împiedicat de bătrâna bunică care spune: Jaques-bunica: Ascultă...mă...hai...mă faci...geloasă!”⁴⁴

⁴³Eugen Ionescu: *Teatru I*; Edit. Minerva, București, 1971. p. 86-87

⁴⁴Op. cit. p. 108

Căderea eufemizată în coborâre își găsește expresia cea mai pregnantă în *Victimele datoriei*. Coborârea lui Choubert în căutarea lui Mallot deprinde valențe sexuale:

„Madeleine: Nu îndeajuns iubitul, dragostea mea, nu îndeajuns! (Îl îmbrățișează pe Choubert galeș, aproape obscen; apoi îngenunchează în fața lui; îl silește să-și îndoie genunchii...)Coboară...coboară...dacă vrei să fii a ta (...) Choubert(...)are figura unui dezmațat(...) Madeleine (dându-se înapoi, se îndreaptă spre canapea, spunând într-una, melodios): Sunt aici...sunt aici...Coboară...O treaptă...Un pas...o treaptă...un pas...o treaptă...un pas...o treaptă...Cu-cu...cu-cu (Se lungește pe canapea) Iubitule... Choubert merge spre ea râzând nervos. Câteva clipe, Madeleine, pe canapea, zâmbitoare, erotică, cu brațele întinse spre Choubert, cântă. Madeleine: La, la, la, la, la(...) Choubert: Madeleine! Madeleine! Viu...Eu sunt Madeleine! Eu sunt...îndată...îndată(...) Intervenția polițistului întrerupe această scenă erotică,”⁴⁵

În *Tabloul*, femeia pictată pe pânză devine un obiect fetișizat pentru Domnul cel Gras care o studiază în detaliu, „o gustă” femeia reprezentată având asupra sa efectul unui elixir al tinereții: „(...)Ce frumoasă e!...(Mângâie brațele femeii de pe pânză.) O, lac, oprește-ți zborul! Ce piele netedă...Pictura se gustă și cu gura...(pupături zgomotoase pe portret) Scumpo! Oh, dragostea mea!(Se topește de admirație, adulmecă.)Miroase frumos...Pictură (extaz) în ulei. (Se lipește de tablou.) Ești frumoasă. Ooh...scumpo (...)Ooh, ooh...aaah!...Te ador! (Actorul care joacă acest rol trebuie să fie cât de erotic îngăduie cenzura sau suportă spectatorii: sau să fie ridicol de liric și de emfatic. Dar să presteze mereu un joc de paiată. (n.a). Alice: Stricature! Ce rușine! Domnul cel Gras (strâns lipit de tablou) Simt cum mă topesc, ah, asta e, mă topesc...Ooh...(...) Alice: Cămilă dezmațată!”⁴⁶

Sexualitatea, libidoul, complexul oedipian și aglutinarea, foamea, gestul nutrițional și ludicul nu sunt altceva decât un alt prilej de transformare a căderii în coborâre și prin aceasta o eufemizare și o relativizare a morții. Marile anxietăți devin astfel simple spaime eufemizate ale trupului aflat în declin.

⁴⁵Op. cit. p. 210-211

⁴⁶Op. cit. p. 399-400

Bibliografie

1. IONESCU, Eugen: *Teatru I*, Editura Minerva, București 1970
2. IONESCU, Eugen: *Teatru II*, Editura Minerva, București 1970
3. IONESCU, Eugen: *Teatru, vol. I-XI*, Editura Humanitas, București, 2003-2010
4. IONESCU, Eugene: *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992
5. DURAND, Gilbert: *Aventurile imaginii*, Editura Nemira, București 1999
6. DURAND, Gilbert: *Structurile Antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București, 1977

THE FIFTH ACE – HISTORICAL NOVEL

Dorina Trifu

PhD Student, University of Bucharest

Abstract: My study, The fifth ace – a hystorical novel, represents an analysis of Rodica Ojog Braşoveanu's historical novel, with examples from her novel, The fifth ace. Dire events from the Second World War are being intertwined harmoniously with the espionage theme. Interesting fact is that Rodica's historical novel is a mélange of history and fiction, to which crime novel elements who belong to the author, are added – fear, suspense, mystery, uncertainty and the charm of the whole novel, humor.

From all the elements of originality, the narrator is a witness and also a spy-woman in the events. The study insists on the shocking episode, the disarming of a bomb, a moment in which characters such as Traian, Irina, Gri-Gri, Magda, Roman Iuga are gathered in a subterranean gallery, all willing to survive while in the end it all proved to be a set-up.

Keywords: hystorical novel, history and fiction, suspense, espionage theme, originality.

Dacă se are în vedere timpul acţiunii evocat în roman, acesta poate fi istoric, eroic, contemporan sau roman de anticipaţie, în cazul unei proze science-fiction. Romanul istoric este copia infidelă a unei realităţi care a existat în istorie, retranscrierea inexactă, îmbogăţită de ficţiune, a unei epoci istorice, reînvierea unor figuri istorice ideale, ca cea a lui Ştefan cel Mare sau Vlad Ţepeş, figuri pilduitoare pentru istoria neamului. Este un roman-document, care în unele situaţii are un mesaj deghizat. Imaginile sunt marcate de un puternic patriotism în general, în urma fuziunii dintre istoria pură şi ficţiunea literară. Rodica Ojog-Braşoveanu are cinci romane istorice – *Agentul secret al lui Altîn-Bey* (1976), *Logăfătul de taină* (1978), *Ochii Jupâniţei* (1980), *Letopiseţul de argint* (1981), *Vulturul dincolo de Cornul Lunii* (1988). Acestea cinci formează ciclul *Logofătului Andronic*, dar are şi alte romane cu subiect istoric, din care face parte

romanul analizat în acest studiu *Al cincilea as* (1978), precum și *A înflorit liliacul* (1990), *Întâlnire la Elizeu* (1983), *Să nu ne uităm la ceas* (1989).

În romanul istoric *Agentul secret al lui Altîn-Bey* (1976) apare motivul călătoriei cu scopul salvării unei nații. Patriotismul se vede din dorința de a salva țara de coteropirile străine, între care cea mai periculoasă este oastea turcă. Următorul roman istoric, *Logofătul de taină* (1978), este și roman de aventură, „un roman clasic de capă și spadă, concentrând cu grație toate seducțiile genului.” (în articolul Patriciei Lidia numit „Umor, suspans, crime, intrigă în romanele «Agathe Christie a României», datat 10.08.2013” pe site-ul <http://hyperliteratura.ro/rodica-ojog-brasoveanu/> accesat la data de 08.07.2015.). *Ochii Jupâniței* din romanul cu titlu omonim sunt prea seducători pentru Ahmed Septar, un fel de mare preot turc în slujba lui Allah, încât el alege convertirea la creștinism. Domnitorii români sunt în primejdie, urmărindu-se detronarea lor. Tehnica povestirii în ramă este folosită în romanul istoric *Letopisețul de argint* (1981), unde se remarcă portretul logofătului Radu Andronic, tema prieteniei, dar și a iubirii romantice, într-un limbaj specific, cu iz de vechime, aducând culoare epocii. Roman istoric prin plasarea acțiunii în preajma Primului Război Mondial, având ca element definitoriu motivul trădării, al complotului împotriva nației străbune, a unui fals-patriotism în cazul personajelor-spion este și *Întâlnire la Elizeu* (1983). Un altul, *A înflorit liliacul* (1990), acțiunea se petrece în epoca domnitorului Alexandru Ioan Cuza, pentru că în *Să nu ne uităm la ceas* (1989) să se desfășoare în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. *Vulturul dincolo de Cornul Lunii* (1988) are în centru lupta contraspionajului a logofătului Andronic, opunându-se încă o dată acțiunii turcilor.

Critica literară s-a oprit prea puțin asupra romanului istoric al scriitoarei Rodica Ojog-Brașoveanu. Criticul român Virgil Nistor în *Steaua* a publicat un articol numit *Marele vis al Independenței*, cu o sumară recenzie asupra romanului istoric *Agentul secret al lui Altîn-Bey* (1976). Virtuțile literare ale romanului analizat sunt valabile și pentru celelalte romane istorice: tehnica portretului, valoarea moral-educativă a istoriei, „însușirea construcției sintactice a limbii din respectiva perioadă, încât autoarea să asigure spontaneitatea, deloc mimată a narațiunii și a descripției.” (Virgil Nistor, *Marele vis al independenței*, în *Steaua*, Cluj, 1976, nr. 11, p.14.). Alt critic, Valentin Tașcu, situează pe primul loc din patru autori de roman istoric românesc romanul Rodicăi Ojog-Brașoveanu *Agentul secret al lui Altîn-Bey*, prin „capacitatea de transfigurare a istoriei”, *inventarea* personajului, investit în funcția de iscoadă, Radu Andronic, *inventarea* unui cuplu de amorezi ce se înscriu în marile povești de dragoste, „acțiunea polițistă” a unui roman

istoric, „nota psihologică de un realism dramatic” din final, „caracterul ușor, de divertisment” al cărții, dar mai ales faptul că „Prin informație și documentare autoarea echilibrează factorul invenție prin verosimilitate.” (Valentin Tașcu, *Arheologia spiritului sau Proza istorică*, în *Steaua*, Cluj, 1977, nr.1, p.4).

Studiul meu *Al cincilea as – un roman istoric*, reprezintă o analiză a elementelor romanului istoric al Rodicăi Ojog-Brașoveanu, cu exemplificări dintr-un singur roman al scriitoarei, *Al cincilea as*. Evenimentele tulburi din timpul celui de-al Doilea Război Mondial se împletesc armonios cu tema spionajului. *Al cincilea as* nu este numai un roman istoric, ci și unul modern, proustian, care parodiază romantismul prin tema iubirii casnice, cu câteva elemente de analiză psihologică. Aceasta din urmă, analiza psihologică introspectează trăirile eroilor în fața războiului dramatic, a agresiunii, chiar verbale căreia trebuie să îi facă față.

Dintre elementele de originalitate, naratorul este martor și femeie-spion în evenimente. Studiul insistă asupra episodului șocant, dezamorsarea unei bombe, moment care adună într-o hrubă personaje ca Traian, Irina, Gri-Gri, Magda, Roman Iuga, toți dornici să supraviețuiască, când de fapt totul se dovedește în final o înscenare.

În romanul istoric *Al cincilea as* acțiunea se petrece în timpul războiului care „a falsificat totul, numai lacrimile au rămas autentice”, în care „neliniștea a cuprins întreg orașul.” (Ojog-Brașoveanu, *Al cincilea as*, București, Editura Albatros, 1978, p. 5). Bineînțeles că romanele istorice ale scriitoarei nu se înscriu în seria celor celebre, gen *Altarul zeiței Victoria*, semnat de Valeri Briusov, cu mister și suspans, cum scrie și Rodica Ojog-Brașoveanu, sau *Anul 93* de Victor Hugo, fie *Belle-Rose* de Amedee Achard, *Bomarzo* scris de Manuel Mujica Lainez, *Când un rege pierde Franța* de Maurice Druon, *Întâlnirea nu a mai avut loc* de Jacques Cabannes, *Iskander*, o istorie literară despre Alexandru Macedon, scris de Louis Couperus, sau romanul istoric și frescă socială numit *Secretele familiei Gonzaga* de Maria Bellonci. În literatura autohtonă, Rodica Ojog-brașoveanu continuă genul istoric, dar nu la nivelul unui Sadoveanu, Camil Petrescu, Dana Dumitriu, Eugen Barbu.

Narațiunea dobândește autenticitate, deși subiectivă, din prisma unei femei, Fräulein Magdalena Savu, tânără funcționară la statul major german, un fel de intermediar între nemți și horthyști. Cum se întâmplă în război, personajele între care se înscrie și naratorul, vibrează de teamă, simțind fiorul morții: „De la o vreme simt mereu nevoia să-mi verific spatele. Și aștept mereu, când întorc capul, să văd țeava unui revolver.” (*ibidem*: 7) Atitudinea inamicului conține

exprimări dure, un limbaj trivial. Magda este în opinia acestora o *târfă*, iar disprețul este evident și din lovitura peste obraz în cazul nesupunerii, și amenințări repetate cu arma. Numai abilitățile de spion o fac să supraviețuiască pe româncă, în echipă cu Gri-Gri Trestian, poreclit Chat Noir. Bătrânul crede că se poate folosi de aceea înzestrată cu trăsături demonice, cum și personajul recunoaște. „– Ești diavol, nu femeie!” (*ibidem*: 21) este afirmația neamțului care o dorește spion de clasă, afirmație valabilă și întărită puțin mai târziu și prin reflecțiile personajului-narator: „Simt brusc nevoia să fiu rea.” (*ibidem*:75). Ea va face bună echipă cu Chat Noir, spărgătorul, hoțul și bețivul perfect, dar în același timp simpatic, care se laudă cu infracțiunile sale: „Pot să deschid orice seif în maximum două minute, alerg maratonul într-o singură oră dacă mă stimulează galopând zece polițiști antrenati la sânge, pot relansa la poker numai cu doi șeptari în mână și doi în manșetă, pot să-i smulg lui Dumnezeu un surâs îngăduitor, pentru că sunt băiat simpatic, pot fura somnul adolescentelor, îl bat de la distanță pe Nababul în problemele de gust și colecțiile de cravate, pot deosebi cu precizie patruzeci și patru de mărci de coniac... Mă privește pătrunzător câteva clipe: Și sunt în stare să-mi pierd mințile în fața unor ochi minunați.” (*ibidem*: 37). De aici romanul istoric împrumută elemente din cel polițist chiar dacă nu se face o anchetă și din cel de aventură prin prezența hoților, a unei lumi de jos care iubește hoția, jaful, violența, și cu romanul de dragoste prin declarațiile de dragoste și cererile în căsătorie ale Magdei de către Gri-Gri.

Romanul istoric *Al cincilea as* este impregnat de numeroase descrieri menite să sensibilizeze cititorul, să aducă sub privirea atentă a cititorului, iubitor de istorie sentimentele trăite în război. Sub amenințarea nemților, inima le îngheață, groaza îi anesteziază: „E atâta liniște că ne auzim inimile. Groaza mi s-a înfipt în grumaji, nici măcar nu pot deschide gura. Nu știu cât durează. Ca la un semnal, glasurile urlă salut nazist. Hartner le trăneste ușa în nas. Se întoarce gârbovit în odaia lui.” (*ibidem*: 51)

Personajele Rudolf Hartner și Magda Savu au opinii diferite în privința războiului, în sensul că ceea ce Magda numește *reviriment*, pentru Rudolf este *trădare*: „–Depinde ce pierzi, Rudolf... Războiul nu-i o partidă de tenis. Există momente când realizăm o eroare. O eroare teribilă și aici cred că încap revirimente, fără să încetăm a fi cinstiți. – Ceea ce numești dumneata reviriment în tabăra adversă se cheamă trădare. Adevărul are multiple fațete.” (*ibidem*: 63,64)

Agitația va cuprinde un oraș întreg și oamenii se înarmează împotriva colaboraționiștilor. Colonelul Radian îi trimite Magei o frunză de platan, un nou prilej ca prin memorie involuntară

Magda să își amintească despre unul din însemnele iubirii lui Alexandru. În perioada războiului, principala acțiune a oamenilor pare a fi spionajul nu numai privitor la acțiunile nemților, ci și unii față de alții, boală ce purta numele de *spionită*: „Spionita era în floare (...), denunțurile curgeau gârlă.” (*ibidem*: 89).

Ludicul, la polul opus tragismului războiului, animă acțiunile și vorbele personajelor, ca acelea în care Chat Noir exprimă dorința morții lui Hitler: „— Mi-aș da jumătate de viață pentru o plimbare cu birja la șosea, și un chef la Flora.

Profesorul râde.

Cred. Și cealaltă jumătate?

Să-i pun lui Hitler o grenadă sub fund.” (*ibidem*: 94).

Dimensiunea ludică a limbajului nu omite nici portrete grotești, batjocoritoare pe alocuri, cu personaje având trăsături exagerate în mod voit, cum este cazul lui Bubu, caracterizat astfel: „E o namilă cu umerii, mâinile și picioarele proiectate la dimensiuni puțin obișnuite. Capul blond, turtit, e complet ras. Poartă direct pe piele un pardesiu vechi, încins cu o chingă de oblon. Îl știu bine. E imbecilul orașului, calul de bătaie al copiilor. Aruncă după el cu pietre și scaieți, îi pun piedică, îl batjocoresc cu cruzimea specifică vârstei. Nefericitul aleargă ca un iepure. (...) E poreclit Bubu pentru că sunt singurele sunete pe care izbutește să le articuleze. Își ține zilele îndeplinind munci jalnice, sau care presupun forță: gunoier, vidanjour, spărgător de lemne, Hamal. Poate ridica până la cinci sute de kilograme.” (*ibidem*: 128)

Un episod semnificativ este amenințarea cu explozia unei bombe. Mai multe personaje sunt reunite, Roman Iuga, moș Toma, Magda Savu, Gri-Gri, Irina. În biroul Comandamentului, când echipa adversă aniversa ziua generalului Hoffman, deschiderea unui seif are ca scop fotografierea hărții statului-major. De la capitolul al nouălea, începe aventura în beznă a personajelor dornice să evadeze dintr-un spațiu-capcană. Și în pivniță, atitudinea lor e diferită. În timp ce Magda și Dragnea se tem, Gri-Gri și moș Toma au o atitudine pesimistă, se simt ca înmormâțați de vii. Întâmplările din hrubă țin de senzational, Dragnea are doar un moment de iluminare, un moment în care speranța încolțește în căutarea unei soluții salvatoare, un fel de *Arcă a lui Noe*, care să asigure și ieșirea din pivniță, dar și din război. Noțiunea timpului estompată, cu puțină apă la dispoziție, speriați de zgomote, în lipsa oxigenului, personajele prizoniere sunt îngrozite. Paradoxal, ele debitează enunțuri cu efecte comice cum este și următorul sfat: „Nu viciați aerul stârnind praf, economisiți-vă apa, forțele și energia nervoasă.” (

ibidem: 143). Unui Gri-Gri îi arde de declarații amoroase adresate Magdei, ca și cum situația catastrofală nu l-ar viza personal: „«N-am văzut în viața mea femeie frumoasă ca tine.»” (*ibidem*: 145).

Din această realitate de nesuportat pentru personaje, evadarea se produce pentru Magda prin apelul la rememorarea trecutului, când își apără iubitul de invectivele comice ale mătușii care-i spunea: „Căpitan, necăpitan, tot răcan și tot golan! Punct și marș afară.” (*ibidem*: 147). Tragicul fuzionează cu comicul, prezentul războiului cu trecutul romantic al Magdei, semn că ceva era în neregulă cu personajul din moment ce își permitea să se sustragă prezentului, afișând doar teama, dar retrăind episoade comice. Un astfel de episod comic este declarația de dragoste a lui Alexandru în auzul unei comunități în întregime, urmând apoi un reportaj care descria situația ridicolă.

În pivniță, săpăturile personajelor, făcute cu rândul, sunt inutile, nu îi ajută să găsească ieșirea; din contră, îi îngroapă și mai mult în labirintul misterului – încă un element din romanele polițiste ale Rodicăi Ojog-Brașoveanu: Cui să fi aparținut monedele descoperite și craniul, estimate de Roman Iuga la peste o mie de ani vechime? Chat Noir observă că personajele din grotă întunecată formează cinci categorii distincte, pe care le clasifică în „clasa uvrieră, intelectualii, clasa parazitară, tineretul studios și starurile” (*ibidem*: 93). Până în acest moment nu avem definit cine este *al cincilea as*.

Efectele spațiului închis, neoxigenat, sunt durerile de cap, scăderea în greutate, dezechilibrul fizic și psihic, deshidratarea, agonia, și în cele din urmă moartea unora. De pildă, moartea lui moș Toma este ținută secretă un timp. În agonie, de sete, personajul „își înfîgea dinții în carne pentru a-și ascunde gemetele.” (*ibidem*: 189). Și pentru Irina, iubirea prezentă, devine un refugiu, e o armă ce o ajută să se sustragă din realitatea cruntă, un sentiment forte în fața calamităților. Al doilea mort, Bubu, pune în evidență cruzimea lui Dragnea, care îi furase apa. Numai pentru că nu reușește să iasă la lumină, Gri-Gri își permite să nege existența lui Dumnezeu.

Peripețiile din grotă rece îndepărtează personajele pentru scurtă vreme de pericolul războiului, dar tot aici li se oferă prilejul unei aventuri a supraviețuirii. Evadarea din acest spațiu în altul, tot odios, în cimitir, îi determină pe supraviețuitorii Roman Iuga, Gri-Gri, Irina, Magda să creadă totul o absurdă halucinație. Supraviețuitorii aleargă după himera libertății, dar cercul este vicios: eliberați din capcanele temniței, se vor confrunta cu capcanele războiului, ferindu-se

permanent de iminenta moarte. În acest sens, pădurea devine un simbol al evadării din vicisitudinile istorice, simbol al libertății la care acced cei puternici, care nu dau înapoi nicidecum, care sunt capabili să înfrunte orice primejdie. Numai că între ei sunt și spioni, oamenii cei mai de temut, ascunși sub masca inocenței și a normalității, numiți spion- conservă, care aparent duc o existență normală, se raportează normal la colectivitate.

Din roman istoric, *Al cincilea as* devine roman de aventură prin episodul pivniței, dar și roman de spionaj prin deznodământul senzațional. Tipul spionului perfect, al *spionului-conservă*, ca să folosim sintagma uzitată în roman, este Roman Iuga, neamțul născut în România, spion în echipa lui Canaris, Roman Iuga fiind și cel care a înscenat tot spectacolul din hrubă: „– Spionul-conservă, explică Iuga ignorându-l suveran pe Chat Noir, reprezintă o investiție pe termen lung. E costisitor, dar periculos și eficace, obținând în general rezultate excelente. Are ani de zile la dispoziție și, evident mijloace economice pentru a se infiltra, pentru a prinde rădăcini într-un pământ nou. El se căsătorește în țara de adopție, întemeiază o familie, deschide o prăvălioară sau pune pe picioare o afacere înfloritoare, are doi-trei copii, un cont substanțial la bancă, își ajută vecinii și contribuie cu larghețe la chetele bisericii. Duce viața fără prihană a unui burghez onorabil și de aceea surpriza, atunci când masca îi cade, e uriașă.” (*ibidem*:248) Spionul-conservă este pomenit și în romanul polițist *Crimă prin mica publicitate* (1991), maiorul de securitate Liviu Turcu adăugându-i și alte tertipuri, precum capacitatea de a trăi pe rând sub mai multe identități false, de a-și schimba înfățișarea în urma unor operații estetice, de a se adapta în noi condiții de trai în spații străine în timp ce rudele îl cred mort. Spionul este personajul care își ascunde întotdeauna adevărata identitate pentru a nu i se da de urmă. El urmărește secrete de stat, importante și există agenții de spionaj care acționează simultan în mai multe țări. În general, personajele Rodicăi Ojog-Brașoveanu, atât cele din romanele istorice, dar și din cele polițiste, resimt acut nevoia dedublării, a deghizării, a schimbării propriei identități, a trecerii de la un eu la altul, pentru a afla anumite secrete de stat pentru spionii din romanul istoric, fie pentru a nu fi descoperiți în cazul criminalilor din romanele polițiste.

Fräulein Savu este *al cincilea as*, un personaj cu o gândire profundă, semn al celui de- *al cincilea-eu* de care este conștientă, care *intuiește* că Roman Iuga este spion veritabil, de viță nobilă. Semnul care o conduce la această concluzie este tatuajul de SS-ist. Ea devine din acest punct de vedere *o expertă* în interpretarea trecutului lui Iuga. Prima constatare este că el era abil în dezamorsarea bombelor. În plus, tot el știa de la bun început despre ieșirea secretă. În fața

acestei concluzii uimitoare, Magda este cuprinsă de un val de patriotism: „– Țara mea nu s-a apucat să croiască cu tancuri și mitraliere alte hotare pe harta Europei, n-a năpăstuit niciun popor, n-a dat buzna tâlhărește pe pământul altora, împărțind moarte, jale, crime. N-a inventat lagăre și camere de gazare, n-a născocit cele mai savante mijloace de tortură din istorie, n-a omorât în două mii de ani atâția oameni câți ați asasinat voi într-o singură săptămână. Iar dacă ar fi făcut-o, hotărât m-aș fi aflat de cealaltă parte a baricadei, așa cum au procedat mulți din compatrioții dumitale, care s-au alăturat Rezistenței.” (*ibidem*: 251, 252)

Prezentul dur al războiului este îndulcit cu amintirile naratorului despre rude și iubitul, respectiv soțul Magdei. Revirimentul trecutului o aduce în atenție pe eleva Magda Savu și pe primul *bărbat* din viața ei, Alexandru. Tendința de a se retrage în trecut a naratorului este dorința de a rezista unei istorii în care încapă trădarea unei nații, ofensa personală, spionajul. Autenticitatea este miza pentru care narația este pusă pe seama personajului-narator Magdalena Savu.

Rodica Ojog-Brașoveanu nu este reprezentanta de seamă a romanului istoric, numele său rămâne cunoscut mai mult pentru romanul polițist, dar e notabilă capacitatea de a trece de la un gen la altul de la romanul polițist la cel istoric, atunci când cenzura respinge primul gen, de a se pune de acord cu regimul care pune accent asupra valorilor naționale, asupra patriotismului exacerbat. Era normal ca în acest context romanul istoric al autoarei să câștige teren, să fie un melanj de istorie și ficțiune, cărora li se adaugă elemente ce aparțin romanului polițist al autoarei - teama, suspansul, misterul, incertitudinea – și ceea ce face farmecul întregii opere, umorul. Romanul prezintă o scenă istorică din timpul războiului, unde se mișcă alături de nemți, spioni care se pricep să-și poarte masca cu decență și cu maximum de inocență, încât nimeni să nu îi bănuie până în final.

Bibliografie

1. Lukács Georg, *Romanul istoric*, București, Minerva, 1978.
2. Ojog-Brașoveanu Rodica, *Al cincilea as*, București, Editura Albatros, 1978.
3. Pop Augustin, Stan Elena, *DCRR- Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până în 1989*, Editura Academiei Române, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară «SEXTIL PUȘCARIU», Cluj-Napoca, 2004.
4. Simion, Eugen (coordonator general), *Dicționarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, 2005, Literele L/O, p. 684-685, (autorul articolului despre Rodica Ojog-Brașoveanu este Andrei Milca).
5. Tașcu Valentin, „Arheologia spiritului sau Proza istorică”, în *Steaua*, Cluj, 1977, nr.1, p. 4.
6. <http://blogulcolectionarului.net/category/libertatea-carti-rodica-ojog-brasoveanu>, accesat în 08.07.2015.
7. <http://hyperliteratura.ro/rodica-ojog-brasoveanu/>, accesat în 08.07.2015.
8. <https://nemira.ro/rodica-ojog-brasoveanu>, accesat în 08.07.2015.
9. <http://rodica.ojog-brasoveanu.com/> (website dedicat Rodicăi Ojog-Brașoveanu), accesat în 08.07.2015.
10. https://ro.wikipedia.org/wiki/Categorie:Romane_istorice, accesat la data de 08.07.2015.

MIMETIC VS. EXPRESSIVE THEORIES

Elena Botezatu (Drug)

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Over time, the literature has been explained by various theories which have attempted to elucidate the mysteries of literary work. Starting with Plato, mimetic theories have represented an area of interest, and then they were discussed and explained by Aristotle. According to Aristotle the art is the imitation of the common world, this interpretation grown during the Renaissance and the early 18th century. Starting with Romanticism, subjectivity appeared in the foreground, and theorists like Schlegel and Novalis contributed to the emergence of the autonomy of expressive theories. These theories have the merit of being the first step towards modernity. Wordsworth and Coleridge relied on interiority and imagination of the creator, showing us that the author does not only reproduce, it produces his own work.

Key words: representation, reality, author, imagination, feelings.

De-a lungul timpului literatura s-a dovedit a fi o suprafaţă plină de relaţii şi conotaţii care au condus la apariţia diverselor teorii ce au influenţat curgerea istorică a culturii. *Teoriile mimetice* şi *teoriile expresive* prezintă diferite niveluri de înţelegere nu doar a literaturii, ci a artei, în general. În lucrarea *The Mirror and the Lamp*, Abrams face o clasificare a teoriilor literare separându-le în *teorii mimetice*, pragmatice, *expresive* şi teorii obiective. *Teoriile mimetice* sunt văzute prin prisma relaţiilor textului cu lumea înconjurătoare, efectele asupra cititorului ocupă teoriile pragmatice, valenţele expresive ale sinelui poetic reprezintă obiectul de studiu al *teoriilor expresive*, iar teoriile obiective îşi focalizează interesul pe textul în sine. Categoria *teoriilor mimetice* este cea mai veche şi este văzută de Abrams ca fiind cea mai primitivă dintre cele patru. Potrivit acestor teorii, rolul autorului se limitează la cel de copiator, sau imitator al lumii exterioare. În cartea sa, Abrams spunea că: „In Plato's Republic¹⁰, Socrates said that poetry is *mimesis*, or *imitation*, and illustrated its relation to the universe by a mirror that, turned round and

round, can produce an appearance of all sensible things.”¹ (Abrams, 1989:4) Prin urmare, la Platon, creatorul poemului tinde să devină rivalul marelui Artizan, deoarece lumea poemului este imitația unei imitații, adică acea lume ideală reflectată „by that mirror which is turned round and round”. *Teoriile mimetice* vor fi preluate și de Aristotel care înțelege imitația ca fiind, „modes of imitation of human actions”²(Abrams, 1989:4)

Aristotel pare să fi avut un talent de vizionar deoarece, tot el e cel care ne vorbește despre originea poeziei care este atribuită instinctului natural al oamenilor. Această observație mi se pare că anticipează chiar foarte devreme, schimbarea abordărilor care se vor face asupra creațiilor artistice. Traectoria *teoriilor mimetice*, a fost bine dezvoltată de către neoplatoniștii italieni, în perioada secolului XVI. Concepția lor conform căreia poezia imită „the eternal forms”³, a avut un impact puternic asupra unor importanți critici neoclasiști, dintre care îi putem aminti pe Reynolds, Hurd, dar și asupra romanticilor germani (Schelling, Novalis). Teoria neoplatonică nu este cea mai cunoscută variantă a teoriilor imitative, rivala ei ar fi direcția promovată de Aristotel, conform căreia poezia și artele în general sunt imitații ale lumii în care trăim. Această variantă a teoriei mimetice a înflorit în timpul Renașterii dar și în perioada de început a secolului XVIII. Richard Hurd declara că poezia este imitația lumii care ne înconjoară: „All poetry, to speak with Aristotle and the Greek critics is, properly, imitation”⁴ (Discourse on poetical imitation”, 1751). Aceeași opinie o împărtășea și Lessing, care în *Laokoon* (1766) încă susținea că esența poeziei și a picturii este imitația și că fiecare artă este imitativă în felul său. Deși numărul criticilor care au susținut teoriile imitative nu a fost unul de neglijat, sfârșitul secolului XVIII aduce schimbări semnificative pe scena literară. Stendhal afirma că romanul este ca o oglindă, „is a mirror riding along highway” iar teoriile mimetice și-au restrâns aria de influență, ele fiind folosite acum, doar de literatura naturalistă și de către adepții marxismului, conform cărora, marea literatură era doar aceea care reflecta imaginea fidelă a lumii burgheze: „the great literature reflects (or at least ought to reflect) the objective reality of our bourgeois era.”⁵(Abrams, 1989:6)

¹ În cap.10 din Republica lui Platon, Socrate spunea că poezia este mimesis sau imitație și că relația ce se stabilește între poezie și universul înconjurător seamănă cu modul în care aparența lucrurilor sensibile se reflectă într-o oglindă ce se tot rotește (se mișcă).

² Modul în care sunt imitate acțiunile umane.

³ Formele eterne

⁴ Poezia conform lui Aristotel și criticilor greci este imitație propriu-zisă.

⁵ Marea literatură reflectă (sau măcar încearcă să reflecte) realitatea obiectivă a epocii noastre burgheze.

Teoriile mimetice au fost folosite pentru a justifica procedurile artistice literare, începând cu cel mai bine definit idealism și sfârșind cu un realism naturalist. Cea ce au în comun *teoriile mimetice*, este tendința de a considera universul, lumea înconjurătoare, ca fiind responsabile de natura poeziei, respectiv a operelor de artă. Aceste teorii sunt centrate pe relația dintre obiectul imitației și imitația însăși. Poetul imitator are rolul unui agent ce ține oglinda în care se poate reflecta realitatea, opera sa fiind, doar rezultatul reflecției realității pe pagina scrisă. Dar acest simplu rol de agent nu a reușit să treacă peste schimbările de paradigmă pe care le aduce secolul XVIII. Începând din acest moment, poetul este mai mult decât un agent, el trebuie să dețină puterea care îl plasează pe el în centrul creației poetice. Într-o manieră mai plastică aș spune, că acum, poetul trece de la starea de agent la cea de generator al creației artistice. Abrams a subliniat diferențele care apar între *teoriile mimetice* și cele *expresive*, susținând că până în perioada romantică arta era oglinda ce reflecta realitatea înconjurătoare, dar odată cu romantismul, subiectivitatea devine din ce în ce mai importantă, iar creația artistică este văzută ca o flacără. Această flacără presupune implicarea eului creator și intervenția sa subiectivă care iluminează lumea operelor literare. *Teoriile mimetice* și cele pragmatice sunt înlocuite de teoriile *expresive* iar conceptul de *mimesis* văzut în sensul său platonician, va fi estompat de subiectivitatea, originalitatea și puterea creatoare a eului. *Teoriile expresive* pot fi considerate din acest motiv ca fiind primele teorii care deschid cu adevărat porțile modernității pentru creația literară.

Cel mai semnificativ moment pentru teoriile emotive este considerat de majoritatea criticilor literari, ca fiind publicarea *Prefeței* la *Baladele Lirice*, a lui Wordsworth. Această lucrare reprezintă manifestul romantismului englez și am putea spune că atitudinea lui Wordsworth este aceea a unui om decepționat de idealurile Iluminismului francez dar și de consecințele revoluției franceze. În următoarele rânduri voi cita un paragraf din această lucrare, în care sunt prezentate ideile principale care definesc atât mișcarea romantică cât și teoriile expresive. „The principal object, then, which I proposed to myself in these poems was to [choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as was possible, in a selection of language really used by men; and, at the same time, to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way; and, further, and above all, to make these incidents and situations interesting]

by tracing in them, truly though not ostentatiously, the primary laws of our nature.”⁶(Wordsworth, 2000:597) Este evident faptul că Wordsworth respinge limbajul poetic al secolului XVIII, fiind adept al gândirii patriarhale engleze. El refuză în mod cert convenționalismele deoarece el este convins că poezia este expresie nemijlocită a sentimentelor înveștmântate în cuvinte simple. Pe lângă faptul că el pledează pentru un limbaj simplu, necontrafăcut, Wordsworth susține și faptul că limbajul poeziei trebuie să fie corespunzător unor stări emoționale puternice. Cele mai reprezentative subiecte sunt date de marile pasiuni ale oamenilor, de aceea Wordsworth îi cere poeziei să producă un plus de emoție dar și plăcere. „For all good poetry is the spontaneous overflow of powerfull feelings.”⁷(Wordsworth, 2000:598) Devine și mai evident faptul că miza este subiectivitatea și nu reprezentarea, creația este rezultatul fluxului și refluxului minții poetului. Această mișcare a ideilor poetice nu respectă un fus orar, este una spontană. Metaforic vorbind, „the overflow of the feelings” poate fi asociată cu valurile mării care agită particulele de nisip de pe țărm, particule care după fiecare val se organizează diferit, la fel cum sentimentele eului sunt diferite în funcție de factorii care acționează asupra interiorității eului. Dacă ar fi să mă întorc la instrumentele de comparație pe care Abrams le-a folosit, aş spune că și aici apare „the mirror” doar că partea lucioasă a oglinzii e orientată spre lumea interioară a creatorului și nu spre cea exterioară. Metafora „overflow” se află într-o relație de antonimie cu *mimesis*, lumea externă nemaifiind sursa inspirației, ci chiar scriitorul însuși. Pe de altă parte, „overflow” face trimitere la fluența limbajului, „water-language”, a cărei dinamică este dată de intensitatea emoțiilor eului. Teoriile expresive susțin faptul că procesul creator nu este unul bine calculat ci unul spontan.

În capitolul *Types and Orientations of Critical Theories* din cartea lui Abrams *Doing things with texts* mi-a atras atenția faptul că teoreticianul produce o modificare în relația istorie-operă de artă. Criticul aduce în prim-plan opoziția istorie-poezie (remarcată și de Aristotel în *Poetica* sa), dar schimbă termenul de comparație, înlocuind istoria cu știința. Atât Wordsworth cât și Mill considerau poezia ca fiind „the language of feeling”, adică poezia se slujește de un limbaj simplu, natural, apropiat de ocupațiile de bază ale oamenilor. Acest limbaj universal, înțeles

⁶ Principalul obiectiv pe care mi l-am propus a fost ca(în aceste poeme să surprind fapte și situații din viața obișnuită, pe care să le prezint cu ajutorul unui limbaj obișnuit, utilizat de oameni, și în același timp să le îmbogățesc cu ajutorul imaginației, deoarece faptele obișnuite trebuie prezentate minții într-un mod inedit, insolit și mai presus de toate, aceste situații banale trebuie prezentate într-o manieră interesantă) surprinzând în ele în mod real și nu ostentativ, legile primare alenaturii noastre.

⁷ O poezie bună presupune revărsare spontană (eliberare) de sentimente (emoții) puternice.

de toți oamenii este și limbajul folosit de istorie și probabil din această cauză distincția nu mai era una relevantă. Înlocuirea istoriei cu știința mi se pare o importantă schimbare adusă de *teoriile expresive*. Această înlocuire se datorează faptului că odată cu romantismul dar mai ales în postmodernism), literatura își arogă puterea de a denunța calitatea de ficțiune a oricărui adevăr. De aceea „Filosofia și știința vor încerca din nou, în replică, să ia locul ca autoritate-adevăr.” (Spăriș, 1997:35) romanticii considerând că, poezia trebuie să fie unealta supremă a cunoașterii.

Murray Krieger în cartea sa *Teoriacriticii*, rezervă un capitol acestor două tipuri de teorii, intitulat „Opoziția înșelătoare”. Pe parcursul acestui capitol, teoreticianul încearcă să demonstreze faptul că cele două tipuri de teorii nu sunt radical diferite sau antitetice, așa cum au fost prezentate și caracterizate de alți teoreticieni, ci ele au ca fundament același concept controversat care este *mimesis-ul*. Krieger e de părere că în ambele cazuri poemul sau opera literară, are la bază un obiect preexistent care este supus procesului de *mimesis*. Diferența ar consta în faptul că „Obiectul poate fi derivat extern (iar teoria în speță este denumită în mod convențional *mimetică*) sau intern (și atunci teoria este numită tot în mod convențional *expresivă*).” (Krieger, 1976:58) Consider că aici termenul „extern” ar fi echivalentul „oglinzii” lui Abrams iar „intern” ar fi sinonim cu „flacăra” de care amintea teoreticianul. Prin urmare, nici Krieger nu neagă în totalitate activitatea creatoare a poetului, dar ține să ne aducă în prim plan faptul că această creativitate nu este suficient de puternică pentru a da un aer nou „sufletului” poeziei care în concepția sa rămâne neatins. Tocmai din această cauză, „opoziția” care se naște între cele două tipuri de teorii pare a fi una ne semnificativă. În concepția lui Krieger bătălia pare a fi câștigată de antica teorie a *imitației*.

Eu consider că mutarea accentului pe interioritatea eului creator nu este ne semnificativă în evoluția teoriilor literare. Mai mult decât atât, cred că imitația de care vorbește Krieger în cadrul *teoriilor expresive* nu poate fi văzută ca înglobând tot ceea ce presupunea termenul antic de *mimesis*. Sunt de acord că atunci când începe să scrie poetul „aduce cu sine tot ceea ce a fost și este el însuși, suma experiențelor sale și a conștiinței trăirilor acestora; așadar el aduce cu sine și ceea ce societatea în care el trăiește sau istoria ei a făcut din el, inclusiv limba și moștenirea literară specială, parte a culturii lui, ce i-au modelat scriitura”. (Krieger, 1976:49) Toate acestea sunt elemente „preexistente” ale creației cum le-ar numi Krieger, dar tocmai aici cred că

intervine actul creator al poetului deoarece el poate să jongleze cu aceste elemente preexistente și să decidă în ce proporție ele se vor reflecta în opera literară. Toate aceste experiențe nu sunt reprezentate sau copiate în opera literară, ele pot fi integrate, pot fuziona între ele în proporții diferite. Acest lucru este explicat prin faptul că autori ai aceleiași perioade literare au puncte comune în creațiile lor datorită acestor influențe preexistente dar și elemente de originalitate, care le aparțin propriilor viziuni. Discursul lor literar poate pleca de la aceeași bază dar se poate dezvolta în mod unic. Eul creator este un subiect activ care deși pleacă de la un obiect preexistent, are capacitatea de a dota lumea creației sale cu sens, de a-i oferi unicitate. Subiectivitatea romantică are puterea de a absorbi realul și de a-i oferi o altă imagine, de aceea fiecare lume poetică este de fapt „un univers unic, fără echivalent intraductibil un alt sistem de referință, deci practic fără semnificație semantică.” (Spiridon, 1984:88) Chiar dacă putem vorbi de imitație, nu trebuie să uităm că accentul este deplasat de pe un dat referențial pe tratarea lui unică și liberă.

Datorită trecerii de la *teoriile mimetice* la cele *expresive*, opera literară ne-a demonstrat capacitatea ei de a sintetiza aspecte ale lumii exterioare pe care o poate reprezenta dar și capacitatea de a cuprinde în limitele sale puterea creatoare a autorului care vine cu propriile lui forme, idei, proporții, astfel creând o nouă realitate, autorul nu mai este unul reproductiv ci unul productiv.

Bibliografie

1. Abrams M.H., *Doing things with texts. Essay in Criticism and Critical theory*, New York, Ed. Norton Company, 1989
2. Duda G, *Introducere în teoria literaturii*, București, Ed. All, 2006
3. Hurd R., *Discourse on poetical imitation*, Londra, Ed. Spenser, 1751
4. Krieger M., *Teoria criticii*, București, Ed. Univers, 1982
5. Spărișu M., *Resurecția lui Dionysos*, București, Ed. Univers, 1997
6. Wordsworth W., *The Major Works*, New York, Ed. Oxford University Press, 2000

SYMBOLS REGARDING THE RITES OF PASSAGE

Janeta Maria Pleșa-luga

PhD Student, West University of Timișoara

Abstract: The present research propose to analyze a part from the rites of passage, in the structure of the habits regardind family life. The necessity of such theme comes from the fact that the individual of the traditional contemporary society is not anymore aware regarding the primary meaning/sens of the symbolic signs founded in the habits of family life. Therefore, the present scientific study reveals the meanings behind the symbolic sign, the information that it contains , because only knowing the symbolic meaning of the sign we may say that we know everything about an object and only in this way we will understand why it is used in a certain ritual.

Keywords: rite, ritual, habit, symbol, symbolic sign

Odată cu evoluția, omul a devenit un cugetător, un *homo significans*, în termenii lui Ivan Evseev, fiecare dintre noi dezvoltând în sine dorința de a cunoaște și de a înțelege Universul în care viețuim, dar și ceea ce se ascunde în spatele lumii materiale, dincolo de obiect și semn. Indiferent de timp, cultură sau statut social, omul recurge la semne pentru a se înțelege cu cei din jurul său.

Analizând obiectul care semnifică ceva, în relație cu obiectul semnificat, semiotica a realizat o tipologie a semnelor. În acest sens, semioticianul american Ch. S. Peirce distinge trei tipuri de semne:

a) semne iconice – acele semne care se bazează pe o similitudine exterioară cu obiectul semnificat (este cazul fotografiilor, desenelor etc.);

b) semne indiciale – caracterizate prin relații de spațiu, timp și cauză cu obiectele desemnate;

c) semne simbolice – care nu țin cont de substanța sau de forma obiectelor, „ele sunt semne pur formale, convenționale”. (Evseev, 1983 : 10)

Având în vedere această clasificare, mi-am axat cercetarea pe semnele simbolice pe care le-am întâlnit în riturile de trecere, în structura obiceiurilor vieții de familie (naștere, nuntă și înmormântare). Din cercetările pe care le-am realizat, am constatat că omul comunității tradiționale de azi nu mai cunoaște sensul originar al acestor semne simbolice, însă le folosește ca pe un dat, transmis din generație în generație. Ca om de cultură, am căutat să găsesc sensul din spatele semnului simbolic, informațiile ce se doresc a fi identificate în simbol, căci doar cunoscând sensul simbolic al semnului putem spune că știm totul despre un obiect și ca atare vom înțelege de ce este utilizat într-un anumit ritual.

Simbolul, conținând în sine o multitudine de informații, funcționează ca un cod, pe care oamenii din trecut îl utilizau spre a comunica ceva despre ei sau despre semenii lor, transformându-se astfel în ceea ce azi numim limbaj simbolic. Vom remarca cum cuvinte ce fac parte din lexicul fundamental, precum apa, pâinea, mărul, oglinda etc., capătă o funcție simbolică, atunci când depășesc granițele semnificației obișnuite, căpătând o nouă valență informațională, alta decât cea referențială.

La un prim nivel al contactului cu această lume a simbolurilor, suntem tentați să cădem în capcana confuziilor dintre cuvânt și simbol, simbol și alegorie. Însă cercetătorul Ivan Evseev clarifică foarte bine aceste noțiuni, explicând cum simbolul se deosebește de celelalte semne prin caracteristica de „ maximă deschidere informațională” (Evseev, 1983:30) sau prin posibilitățile infinite de interpretare.

Astfel, având o bază teoretică și o cercetare de teren în acest sens, am încercat în lucrarea de față, structurată în cinci capitole, să găsesc multitudine de sensuri a simbolurilor identificate în riturile de trecere, în structura obiceiurilor vieții de familie. În prima parte a lucrării, am clarificat conceptele – cheie cu care am operat pe parcursul acestui studiu științific, apoi în următoarele capitole am luat spre analiză simbolurile pe care le-am identificat atât în poezia

funerară. În ceea ce privește poezia funerară, am cules din Plaiul Cloșani o variantă a Cântecului Zorilor (mai exact din satul Cerna Vârf, comuna Izverna), care încă mai este cântat de către zoritoare. Pe lângă decodarea acestor discursuri simbolice, am avut în vedere și interpretarea unor simboluri din alimentația și recuzita rituală, dar nu am neglijat nici reprezentările spațiale simbolice așa cum se regăsesc ele în mentalul rural actual. Deși lucrarea nu este una comparativistă, pe alocuri am făcut referire și la alte populații în încercarea de a întregi viziunea de ansamblu asupra multitudinii de semnificații ale simbolurilor.

Simbol. Symbolism – aspecte teoretice

Potrivit lui Mircea Eliade în *Imagini și simboluri* „ Simbolul revelează anumite aspecte ale realității – cele mai profunde - care resping orice alt mijloc de cunoaștere. Imaginile, simbolurile, miturile nu sunt creații arbitrare ale psihicului; ele răspund unei necesități și îndeplinesc o funcție: dezvăluirea celor mai secrete modalități ale ființei.” (Eliade, 2013:13) Așadar, constatăm că pentru acest cercetător simbolismul este doar de natură religioasă, spre deosebire de accepțiile pe care le oferă psihanaliza lui Freud sau Jung cu privire la simbol.

În concepția lui Freud, simbolurile ascund conținuturi din planul inconștientului, conținuturi pe care conștiința nu le poate accepta. La Jung simbolul nu mai are această funcție de a ascunde, ci este o modalitate naturală de a se manifesta arhetipurile. Jung îi reproșează lui Freud că utilizează incorect termenul „simbol”, subliniind faptul că face o confuzie între simbol și semn. În ceea ce privește cele două concepte, trebuie menționat că semnul este acela care are particularitatea de a trimite la un conținut ce este cunoscut (în cazul hermeneuticii freudiene vorbim de complexe primei copilării), iar pentru Jung gândirea simbolică este legată de lumea arhetipurilor și de adaptarea la aceasta. Jung consideră interpretarea simbolică ca fiind interpretarea cea mai clară a unui fapt necunoscut. Potrivit acestuia, obiectul simbolizării nu este doar necunoscutul, ci și „ indincibilul”, simbolul căpătând astfel capacitatea de a exprima inefabilul. Potrivit lui Jung, simbolul ne este altceva decât manifestarea în conștiință a arhetipului prin mijlocirea funcției transcendente. Prin funcția transcendentă, fiecare dintre noi, fiecare eu empiric poate să acceadă la sinele colectiv, simbolul devenind astfel o manifestare a structurilor psihice transpersonale la nivelul psihismului personal. (Cojanu, 2009:43) Apropiată

de teoria lui Jung este teoria lui Gilbert Durand, acesta susținând că structurile imaginarului sunt aceleași pentru întreaga specie umană.

Pentru Eliade, simbolul nu mai este analizat prin raportare la arhetipurile inconștientului colectiv sau prin relație cu structurile imaginarului care sunt comune pentru întreaga specie umană, ci este interpretat prin prisma tradițiilor spirituale.

Conform cercetărilor în domeniu, constatăm că mentalitatea primitivă nu constituie același lucru cu mentalitatea tradițională. În acest sens ne lămurește Delia Suiogan, care susține această inegalitate între cele două tipuri de mentalitate, considerând că mentalitatea primitivă este cea care abordează simbolul din „perspectiva integratoare ce conduce la apariția unor adevărate reprezentări mentale ce acționează ca un adevărat mecanism”. (Suiogan, 2006:33)

„În lumea arhaică, simbolul pune în relație doi termeni, dintre care unul este cunoscut, celălalt urmând să fie recunoscut; pentru lumea noastră simbolul leagă termeni care sunt, ambii la fel de bine cunoscuți. Simbolul nu mai este neaparat religios, este un semn al secularizării. Eroziunea contemporană a simbolului în profitul semnului este concomitentă cu disoluția personalității în profitul individualității.” (Suiogan, 2006:34) Autoarea lansează întrebarea dacă nu cumva asistăm la un proces de „alterare” / „degradare” a simbolurilor. Însă tot ea este cea care aduce și răspunsul, în acest sens susținând că avem de-a face mai degrabă cu o reconsiderare a limbajului simbolic, o „remodelare” datorată dinamicii fenomenului cultural.

Paul Ricoeur vorbește de trei niveluri ale simbolurilor: „la cel mai jos nivel, găsim simbolică sedimentată: aici se află resturi de simboluri, stereotipate și dislocate, mai puțin uzuale decât uzate, care nu mai au decât un trecut; la acest nivel își face apariția simbolică visului; și tot aici, aceea a basmelor și a legendelor, nici un travaliu de simbolizare nu se mai află aici în lucru. La un al doilea nivel, găsim simbolurile cu funcție uzuală; sunt simbolurile în folosință, utile și utilizate, care au un trecut și un prezent și care, în sincronia unei societăți date, servesc drept cheazășie pentru ansamblul pachetelor sociale. (...) La un nivel superior se află simbolurile prospective; acestea sunt creații de sens care, reluând simbolurile tradiționale, cu polisemia lor disponibilă vehiculează semnificații noi. O atare creare de sens reflectă fondul viu, nesedimentat și neinvestit socialmente al simbolismului.” (Ricoeur, 1998:532-533) Acesta a susținut că psihanaliza nu poate să identifice toate semnificațiile simbolurilor, arătându-se așadar interesat de

hermeneutica științei simbolurilor: „ Visul și analogurile lui se înscriu astfel într-o regiune a limbajului care se anunță ca loc al semnificațiilor complexe în care un alt sens se oferă și se ascunde concomitent, într-un sens imediat; să numim simbol această regiune a dublului sens...Dar problema dublului sens nu este proprie psihanalizei: o cunoaște și fenomenologia religiei; marile simboluri cosmice ale pământului, cerului, apelor, vieții, arborilor, pietrelor, și acele stranii povestiri despre obârșia și sfârșitul lucrurilor care sunt miturile, reprezintă și pentru ea pâinea cea de toate zilele: Or, în măsura în care ea este fenomenologie și nu psihanaliză, miturile, riturile, credințele pe care le studiază nu sunt fabule, ci o modalitate prin care omul se pune în relație cu o realitate fundamentală, oricare ar fi aceasta.” (Ricoeur, 1998:15)

Simboluri folclorice

Colacul în ritualul nașterii

Colacul apare în ritologia ciclului vieții, marcând cele trei etape ale trecerii omului prin lume: nașterea, nunta și înmormântarea. În ceremonialul privind nașterea, întâlnim colacul pe masa Ursitoarelor, care are „ funcția primordială de determinare a forțelor sacrului de a fi bune ca pâinea”. (Ilin Grozoiu, 2013:26) În legătură cu această practică privind îmbunarea Ursitoarelor, Delia Suiogan afirmă că „ este vorba însă despre o dublă încercare: pe de-o parte copilul este integrat unui destin pământesc și, implicit, cosmic, pe de altă parte, este integrat unui destin social.” (Suiogan, 2006:114) Pe lângă acest rit mai întâlnim în ceremonialul nașterii datul la grindă, în ziua de Sf. Vasile. Acest rit este de origine precreștină și valorifică efectele benefice ce rezultă din simbolismul acestui aliment ritual – colacul. Colacul este folosit și în a marca „ trecerea primului prag din viață” (Ilin Grozoiu, 2013:28). La vârsta de 1 an are loc ruperea turtei de către nașă. Dacă este băiat, nu se mai rupe turta, ci i se taie moțul.

Colacul ritual de nuntă

Colacul este întâlnit și în cadrul ceremonialului nunții. În comunitățile tradiționale s-a păstrat obiceiul, ca după învelitul miresei, să aibă loc ruperea turtei de către nașă. Această turtă este ruptă în patru bucăți deasupra capului miresei și este azvârlită apoi în patru părți, corespunzătoare punctelor cardinale.

Potrivit lui Ion Ghinoiu colacul miresei este „ substitut divin modelat din aluat, rupt în timpul colăcăriei deasupra capului miresei de nănașă (Muntenia, Oltenia, Moldova, Dobrogea) sau de mireasa însăși (Transilvania) și mâncat sacramental de participanții la nuntă, sinonim cu turta, lipia sau pâinea miresei. El poate avea chipul zeiței geomorfei (turtă sau lipie rotundă, pâine sau colac împletit sunt colacul miresei și chiar pâinea miresei sau al zeiței antropomorfe, figurină cu cap, picioare și mâini, cu ochi, gură, nas, pâinea alungită și împletită sub forma cifrei opt), numită păpușa miresei (...) . Pentru a procrea, mirii sunt consacrați de două ori, prin mituri precreștine la casa socrilor mici de nănașă, reprezentantă a moșilor și strămoșilor, care rupe colacul miresei deasupra capului miresei, și creștine la biserică, de preot, reprezentant al divinității, prin așezarea pe creștetul mirilor a cununilor împărătești. Cununile împărătești și colacul miresei au aceeași valoare simbolică: cunoașterea tinerilor pentru actul nupțial de procreare. ” (Ghinoiu, 2001:54)

Ruperea colacului miresei și aruncarea sa în patru părți ale lumii au următoarea origine: „poporul zice că acest obicei închipuiește amintirea rămasă din viața femeii dreptului Iov, căci Dumnezeu, vrând să-i încerce credința, l-a dat prin mâna diavolului, să-l ispitească cu fel de fel de rele. Diavolii i-au luat una câte una toate bunurile sale, apoi copiii și chiar sănătatea, și plin de bube, nevoie și amărăciune zăcea pe gunoaie, fără ca un singur minut să-și fi pierdut nădejdea în Dumnezeu, ci zicea : <Domnul a dat, Domnul a luat, fie numele Domnului binecuvântat> . În cele din urmă diavolii se duseră în împeșit la nevasta lui Iov, și după multe ademeneli, o înduplecă de măritare; Atunci, sculându-se și mergând la Iov i-a spus toate cu de-amănunt, el, luând singura pâine ce-o avea și-i zise: < Te măriți? Bine. Bunul Dumnezeu să-ți ajute, dar ascultă cuvântul meu: ține această pâine și când o fi să te duci la casa mirelui tău, până a nu porni căruța, rupe această pâine în patru și o azvârle în cele patru colțuri ale lumii, începând întâi cu răsăritul .>. Nevasta a urmat cuvântul lui Iov din punct în punct, iar când a azvârlit spre miazănoapte cea din urmă bucată, închipuind astfel semnul crucii, se aude o năpocnătură strașnică, dracii se risipesc și iar rămase în întunericime; atunci cunosc puterea și credința lui Iov în Dumnezeu, alergă la el chiar în acel ceas, îi căzu la picioare și îi ceru iertare.” (Sevastos, 1889:203-204)

Colacul ritual de nuntă reprezintă un simbol al principiului feminin. Datorită formei circulare se află în sfera simbolismului inelului. Așadar, colacul este atât un simbol al miresei, dar și al legăturii dintre femeie și bărbat. Ruperea colacului deasupra capului miresei este un

gest care este explicat de Ivan Evseev în Simboluri folclorice ca fiind un simbol „menit să marcheze momentul mării tranziții a făpturii feminine”. (Evseev, 1987:199) Fetele nemăritate încearcă să prindă aceste bucăți din colac, deoarece se crede că sunt „bune pentru măritat”. Există în mentalitatea tradițională credința că mireasa are puteri binefăcătoare în cadrul ceremonialului nupțial și de aceea se dorește intarea în relație cu obiectele care-i aparțin. Simion Florea Marian descrie acest episod din cadrul ceremonialului nupțial, de unde reiese că răpirea colacului substituie răpirea miresei: „ Când mirele și suita sa intră în curtea miresei, aici se află un scăunel pe care este așezat un colac; colăcerul și vornicul mirelui vor să răpească acest colac, dar întâmpină rezistență, până la urmă apucând unul din dâșii colacul și punându-l în băț îl joacă cu fală printre nuntași. După aceea, punându-se amândoi vornicii alături și ținând bățul de amândouă capetele în sus, astfel că colacul să fie la mijloc, se petrec de trei ori mirele pe sub dânsul, apoi se petrec vorniceii, iar după ce s-au petrecut tustrei, vorniceii prin de-odată colacul și-l rup în două”. (Marian, 1890:460-461)

La nivelul recuzitei rituale întâlnim o serie de simboluri care comunică ideea de feciorie, castitate, feminitate, virilitate, fecunditate, separarea miresei de neamul său, integrarea în noul neam etc.

Simbolul mărului

Mărul constituie un simbol erotic des întâlnit în folclorul românesc. În studiul Simboluri erotice în creațiunea poporului român (1897), George Coșbuc îl consideră ca fiind „unul dintre cele mai vechi simboluri ale vieții și ale dragostei din istoria omenirii.” (Eseev, 1987:25)

Mărul ca simbol al dragostei și al vieții îl regăsim la majoritatea popoarelor indo-europene. „ Fiind un axiz mundi, inimă și coloană vertebrală a Cosmosului, punct de convergență al tuturor creațiilor, mărul este apropiat tuturor ritualurilor de trecere: cununa miresei este din flori de măr, la nașterea pruncului i se aduc în dar colaci împodobiți cu merișor.” Mărul este un simbol al fecundității și al feminității. Nu doar în România apare această credință, ci și în Slovacia sau în Polonia. Din studiul lui Evseev despre simboluri, (Evseev, 1987:27) aflăm că în aceste țări există practica ca în ajunul Crăciunului să se pună sub pernă cotorul de la un măr pentru ca tinerii să-și viseze ursitul. Practica aceasta era pregătită cu 12 zile înainte de Crăciun, în fiecare zi tinerii fiind nevoiți să mănânce câte o bucată din mărul respectiv. Mărul apare ca o

metaforă a fructului oprit. „În limbajul gesturilor erotice, a da sau a primi un măr este un semn de propunere și de acceptare a unei iubiri fără rezerve, aidoma ofrandei rituale oferite divinităților ce reprezenta un act simbolic al legăturii, pe un alt plan decât cel profan, dintre sacrificator și zeu.” (Evseev 1987:27)

Mărul este un fruct cu valențe magice, făcând parte din recuzita rituală a nunții. El este un simbol al rodirii noului cuplu, un simbol al fecundității. Potrivit mentalității tradiționale, acolo unde lipsește mărul din ceremonialul nupțial nu se dorește realizarea ciclicității. De asemenea, mărul are semnificații erotice, fecundante, simbolizând feminitatea, în vreme ce bradul de la nuntă simbolizează virilitatea mirelui. Așadar, cele două elemente, mărul și bradul, care fac parte din recuzita rituală a ceremonialului nupțial, alcătuiesc un cuplu ce stă sub semnul sacralui. Și în alte zone ale Europei se vorbește despre această simbolistică a mărului. Spre exemplu, „În Toscana, femeile dornice să aibă copii mergeau la preot, de la care primeau un măr, se rugau la Sf. Ana și apoi consumau fructul deoarece mărul poate simboliza nemurirea. (Evseev, 1987:81), „la irlandezi, mărul, pom sacru, devine simbolul vieții și al unirii între sexe, ipostaze regăsite și la români”. (Bratiloveanu-Popilian, 1994:19) Simbolul mărului este prezent și în basme, astfel că „Prin degustarea fructelor de măr, eroinele basmelor pot concepe copii. În basmul Făt-Frumos cel răătăcit din colecția lui P. Ispirescu, soția unui nevoiaș mănâncă dintr-un măr fermecat ca să aibă copii. O iapă apare din grajd și vine lângă stăpâna sa, mâncând și ea din cojile de măr aruncate de femeie. Peste un anumit timp femeia va naște un copilaș, iar iapa va fi fata un mânz.” (Evseev, 1987:26-27)

Potrivit cercetărilor lui Isidor Chicet, în anii '70-'80, în Oltenia, mirii mâncau amândoi dintr-un măr dat de soacra mare, când se întorceau de la biserică, ca să rămână împreună toată viața. Potrivit etnologilor, mărul apare uneori ca un substitut al bradului, asumându-și la fel ca acesta destinul uman. Isidor Chicet, citându-l pe Ion Taloș, amintește de semnificațiile acestui element din recuzita rituală - „Mărul simbolizează cele trei vârste ale omului - în tinerețe omul este frumos ca un măr înflorit primăvara, la mijlocul vieții el este ca pomul vara, încărcat de rod, iar la bătrânețe ca un măr toamna. Fetele sunt adesea comparate cu merele - atâta timp cât sunt mici, ele rămân pe crengile mărului, sunt iubite și admirate de părinți, iar când sunt mari, sunt îndrăgite de străini și duse departe de casa părintească.” (Chicet, 2010:106)

Pragul

Pragul este considerat limita dintre cele două lumi. La români se crede că nu e bine să stai pe pragul porții deoarece în el se ascunde dracul. Pragul apare și în practicile de ușurare a nașterii. Spre exemplu, la polonezi pentru ca femeia să nască mai ușor, moașa pune pe prag o mătură peste care femeia trebuia să treacă de trei ori. Pragul mai era utilizat și de către vrăjitorii ucrainenii, care dacă puneau sub un prag un brâu răsucit, iar cineva trecea peste el, se transforma în lup.

O simbolistică puternică o are pragul în cadrul ritualului de înmormântare. Trecerea pragului constituind pentru mort ruptura ireversibilă de lumea celor vii. Pragul casei este legat și de cultul strămoșilor. Ivan Evseev menționează că în trecut a existat obiceiul înhumării morților sau a îngropării cenușei lor sub pragul de la casă.

De asemenea, în riturile de trecere pragul casei ocupă un loc important, fiind încărcat de semnificații. La naștere, spre exemplu, copilul era pus în cumpănă cu un pietroi pe o scândură în pragul casei. După aceea, piatra era îngropată în fundul curții. Mai există obiceiul ca la nuntă mireasa să fie trecută peste pragul casei de către mire în brațe. Acest obicei înseamnă respectarea memoriei strămoșilor. La înmormântare, sicriul mortului este lovit de trei ori de pragul casei, atunci când rudele îl duc către groapă, la scoaterea din casă. Sacralizarea pragului casei este evidențiată în comunitățile tradiționale românești prin interdicțiile existente legate de acesta, precum: interdicția de a alăpta copilul pe prag, de a mânca pe prag, de a lăsa gunoiul pe prag.

Oglinda

Oglinda este considerată un spațiu de trecere între două lumi. Se crede că în ea își găsesc locul duhurile malefice, care ar putea pătrunde în lumea de aici prin intermediul ei, fiind un spațiu deschis, nefast. În mentalitatea tradițională românească, când moare cineva se acoperă oglinda în casa în care se află mortul, pentru a nu mai lua cu el și alte suflete, așadar, se acoperă oglinda pentru a închide acest spațiu nefast deschis. Se mai crede că sufletul mortului ar putea să rămână în oglindă dacă nu se acoperă cu ceva. Această practică mai este întâlnită la sârbi și la croați. Croații credeau că dacă nu întorc oglinzile cu fața la perete la moartea cuiva, cel decedat o să revină în acea casă să-și mai vadă chopul în oglindă. Și la sârbi se întorc oglinzile către perete

pentru ca sufletul mortului să nu zăbovească uitându-se în oglindă. Tot la sârbi mai există practica ca la 40 zile de la moartea cuiva să se pună pe mormântul acestuia o oglindă pentru ca cei vii să-i poată vedea pe cei morți. De asemenea, simbolistica oglinzii o întâlnim și în superstiții, atât la români, cât și la francezi, ucraineni sau ruși. Spre exemplu, dacă se sparge oglinda în casa cuiva, se crede căe semn de moarte. Mai există credința că dacă te uiți seara în oglindă e rău de moarte.

Doliul

Integrarea definitivă a defunctului în lumea fără dor are loc odată cu pomana de 40 zile, însă semnele de doliu își fac apariția imediat după trecerea în neființă. Pe parcursul celor trei zile de funeralii, moartea, trecerea și schimbarea de statut sunt desemnate simbolic prin prezența fizică a mortului, dar și a rudelor apropiate în viață. Toți sunt îmbrăcați în negru, sau în alte culori închise. Rudele de sex feminin au părul despletit; bărbații sunt nebărberiți. În spatele acestui gest se ascunde o modalitate de deghizare pentru ca spiritele celor trecuți în neființă să nu mai poată să-i recunoască dacă s-ar întoarce sub chipul unor strigoi. Doliul negru are aceeași semnificație, făcând trimitere la beznă, la întunericul care face greu de recunoscut pe cineva. „Culoarea neagră a doliului a fost asociată și cu practica arhaică a ungerii cu noroi sau a presărării țărânei pe cap, sugerând că urmașii împărtășesc soarta defunctului.” (Ciubotaru, 1999:74) Rudele îndeaproape legate de mort, poartă însemne distinctive, menținându-se mai aproape de starea naturală a corpului. În acest fel membrii comunității știu că ele au un mort în familie. Sigmund Freud vede în imaginea doliului aceleași caracteristici cu cele ale melancoliei. Astfel, acesta susține că „doliul profund, reacția la pierderea unei personae iubite, include aceeași dispoziție dureroasă, pierderea interesului Pentru lumea exterioară - în măsura în care ea nu mai amintește de morți – pierderea capacității de a mai allege vreun nou obiect al iubirii – căci ar însemna înlocuirea celui deplâns – dezinteresul față de orice realizare care nu are vreo legătură cu amintirea celui mort.” (Freud, 2000:150) Prima culoare care a căpătat în viziunea oamenilor valoare funerară a fost albul. Această accepțiune o întâlnim încă din cele mai vechi timpuri, simbolizând trupul rămas fără viață. „Culoare a purității, a inițierii într-o existență nouă, sfințită, albul sugerează în același timp paloarea spectrală. Persistența albului ca semn de doliu – într-un spațiu cum este cel european, în care a fost cu timpul negru htonian cu valoare funerară – indică păstrarea unei tradiții străvechi.” (Ciubotaru, 1999: 71) Doliul alb este legat și de credința că spiritele care se arată oamenilor sunt

îmbrăcate în alb. Ideea de doli alb o regăsim și în textul Zorilor, cules de Constantin Brăiloiu: „Zorilor, zorilor/ Voi surorilor,/ Voi nu vă pripiți,/ Să ne năvăliți,/ Pân s-o găti/ Dalbul de pribeag/ Vălușel de pânză,/ Altul de peșchire, / Fire-i de gătire.” (Brăiloiu, 1981:110) Doliul continuă de-a lungul întregului an prin îmbrăcăminte de culoare neagră și prin abținerea de la petreceri. Freud observa că „ doliul are de îndeplinit un rol psihic foarte precis, trebuind să delimiteze pe cei morți de cei vii, cu amintirile și așteptările lor. Din momentul în care rezultatul a fost obținut, durerea cedează, iar odată cu ea remușcarea, reproșul și, în consecință, teama de demon. Și de-acum aceleași spirite, care la început erau temute ca demoni, devin obiectul unor sentimente prietenești, în calitate de strămoși venerați, cărora li se cere o mână de ajutor.” (Freud, 1991:75) Aici se încheie separarea de vechea stare și începe pregătirea pentru integrarea în noua stare.

Așadar, simbolul este considerat „ o modalitate autonomă de cunoaștere” (Ceașescu, 2014:13) prin care se transmite un mesaj și se înfăptuiește astfel comunicarea, o comunicare indirectă ce are în vedere interrelaționarea omului cu Cosmosul. Gândirea și limbajul simbolic îl influențează pe omul tradițional atât la nivel individual, cât și la nivel social, întrucât acestea îi determină comportamentul și stabilește relații de echilibru la nivelul comunității tradiționale.

Concluzionând, riturile de trecere în structura în structura obiceiurilor vieții de familie fac parte din sfera culturii tradiționale orale. Ritul în sine reprezintă un canal de comunicare la nivelul societății tradiționale pentru că însăși cultura din care face parte „ există integral și exclusiv sub forma oralității.” (Boldureanu, 2003:12), iar prin simbol, omul culturii tradiționale se plasează în interiorul fenomenelor, ceea ce îi permite, totodată, să comunice, deci să dea un sens lucrurilor și chiar existenței.

Studiul de față își are limitările lui, în sensul că am supus interpretării doar o parte din simbolurile care se regăsesc în riturile de trecere, în structura obiceiurilor vieții de familie. Cercetarea de față are, așadar, un caracter parțial, reprezentând o parte din demersul științific realizat în cadrul Școlii Doctorale de Științe Umaniste.

Bibliografie

1. Boldureanu, Ioan Viorel, *Universul legendei*, Timișoara, Ed. Universității de Vest, 2003
2. Bratiloveanu-Popilian, Marcela, *Mărul și riturile de trecere*, București, Centrul Național al Creației Populare, 1994
3. Ceașescu, Anca, *Rituri de trecere în societățile tradiționale. Nașterea*, Craiova, Ed. Universitaria, 2014
4. Chicet, Isidor, *Nunta în Mehedinți*, Craiova, Ed. Fundației „Scrișul Românesc”, 2010
5. Ciubotaru, Ion H., *Marea trecere: Repere etnologice în ceremonialul funebru din Moldova*, București, Ed. „Grai și suflet-Cultura Națională”, 1999
6. Cojanu, Daniel, *Ipostaze ale simbolului în lumea tradițională*, Iași, Ed. Lumen, 2009
7. Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, București, Ed. Humanitas, 2013
8. Evseev, Ivan, *Cuvânt – mit – simbol*, Timișoara, Ed. Facla, 1983
9. Freud, Sigmund, *Opere*, vol.III, *Psihologia inconștientului*, Iași, Ed. Trei, 2000
10. Freud, Sigmund, *Totem și tabu*, în vol. *Opere I*, București, Ed. Științifică, 1991
11. Marian, Simion Florea, *Înmormântarea la români, Studiu etnografic*, București, Ed. Saeculum, 2009
12. Marian, Simion Florea, *Nunta la români, studiu storic-comparativ etnografic*, ediție îngrijită de Iordan Datcu, București, Ed. Saeculum I.O., 2000
13. Ricoeur, Paul, *Conflictul interpretărilor (eseuri de hermeneutică)*, traduceri și postfață de Horia Lazăr, Cluj, Ed. Echinox, 1999
14. Sevastos, Elena, *Nunta la români, studiu istoric – comparativ*, București, Ed. Academiei Române, Tipografia Carol Gobl, 1889
15. Suiogan, Delia, *Simbolica riturilor de trecere*, București, Ed. Paideia, 2006

STANCES OF MADRID IN ANTONIO DE VILLENA'S WORKS

Cristina Gherman

Assist. Prof., PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The Madrid of the '80s is the metonymy of a transition period of Spain towards democracy, in which an apolitical generation parts with the past in order to share the same anesthetic interests, beyond the ethical ones. The boom of events in Spain's recent history, later translated as La Movida, has a special dynamics; thus, the capital becomes the scene of the unfolding of the social and cultural life. New stances of the Madrid of the '80s can be identified in the novels of many Spanish writers, they themselves being key-witnesses of the La Movida phenomenon and of the events in the post-dictatorial period in Spain. The novel Madrid ha muerto by Antonio de Villena moves between chronicle and fiction, which is a method of writing a literature that copies real life. The town is a special one, personalized, its destiny is closely linked to the characters' feelings, whose existence has its own rules, aside of the ethical code imposed by a stereotypical society. The reading of the novel reveals a resize of the urban space, a bold approach by means of which we witness the scene of the emancipation of language and of sexual liberties in a tribe-town, playful and transgressive.

Key-words: posmodern, Movida, town, transgression, heterotopias

En una de sus novelas, titulada sugestivamente *Madrid*, Villena trata de evidenciar aquellos aspectos insignes de la cultura y sociedad madrileñas para ofrecer un testimonio de la identidad de los habitantes de la Villa y Corte. Sin embargo, el Madrid más añorado por el narrador, por considerarlo, quizá, remoto e irrecuperable, es el de la Movida, en cuyos rasgos encuentra su símil el propio escritor, el cual se ve a sí mismo como un espíritu *dandy*, inconstante, elegante, garboso y refinado, pero también rebelde y sofisticado, capaz de adentrarse

al mundo del vicio y de las experiencias vitales extremadas. Tal es el caso de la novela *Madrid ha muerto*.

Villena realiza en *Madrid ha muerto* el retrato de una ciudad aparte, que rige su destino a partir de unas leyes propias, que distan de un código ético compartido dentro de una sociedad estereotipada. Se representa el Madrid de una determinada época (la de los años 80, de la llamada *Movida*), que traduce un espíritu y una forma de vivir alocada y protestataria de vida - *acid*, verbernera, abrazada por algunos, abominada por otros, dentro de un universo urbano nocturno. Esta ciudad se nos desvela como una urbe personalizada, que transmite un determinado mensaje para sus habitantes, una manera de vivir y un lenguaje peculiares, al que tienen acceso únicamente aquellos que poseen la clave. Los personajes manejan la ciudad y el tiempo, una etapa de juventud despreocupada e imperecedera.

El autor se mueve aquí en un mundo farandulero, peculiar, que acoge a protagonistas de la alta sociedad, *vips* literarios, artísticos y políticos que comparten los mismos intereses éticos y estéticos. Pensamos que estos personajes son unos verdaderos prototipos del *dandy* decadente. Antonio de Villena recupera y actualiza su *deixis* temporal y espacial comprendida en el período de la *Movida* madrileña. Para él un verdadero *dandy* es un *flaneur* que dista del resto de las personas sobre todo por una actitud peculiar y un aire de distinción. Según Villena, éste actúa en la sociedad según reglas impuestas por su propia voluntad, no por leyes de la alta sociedad, aunque le gusta formar parte de ella.

*...dandismo no es elegancia sino singularidad. El elegante quiere seguir un estilo dictado que se da en altos niveles sociales. El dandi quiere hacer valer su propio estilo. Uno gregariza (un mal terrible) el otro individualiza.*¹

Sin embargo observamos que estos dandys de la *Movida* se atienen a un tipo de postura y comportamiento que les imponen las normas sociales: frecuentan los mismos sitios, se codean con gente de la misma condición, son partidarios del exceso y de la vida nocturna, están vinculados constantemente con los actos sociales que reflejan la tendencia del momento, son rebeldes y vanidosos, les gusta el ajetreo y son amantes de la prensa de corazón.

Estos hedonistas son los hijos-prisioneros de una sociedad urbana que les ha engendrado, pero también corrompido. Les gusta la transitoriedad, la apariencia y la frivolidad. Abrazan la

¹<http://www.luisantoniodevillena.es/articulos/?s=decadencias> (Decadencias/ El Mundo/abril de 2009)

moda extranjerizante, *chic*, *art-deco*, *glamour*, y llevan una *vida acid*, que, aunque no aporte nada especial, añade, según ellos, un toque de peculiaridad y distinción.

El dandy Antonio de Villena acude a veces al hotel Palace, lugar cosmopolita y opulento, para tomar *champagne*, que, indudablemente le resulta más refinado que el cava, que no le gusta.

El libro rebosa de personajes - la mayoría reales - y esta abundancia puede conducir desde el principio al agotamiento y a la desidia por parte de un lector ajeno a la realidad y al contexto socio-político de aquel período de la *Movida*, el cual no se entretiene si no capta la esencia de la novela. Estamos pues ante un texto con clave, que se presenta como un diccionario de personajes, destinado a convertirse en crónica, gracias al valor de historicidad y veracidad concedido por estos seres y por las circunstancias que les rodea.

Deixis narrativa posmoderna

Madrid ha muerto cuenta con los ingredientes de una novela posmoderna y su inclusión en el ámbito de la postmodernidad se plantea en función de la relación deíctica tripartita *espacio – tiempo – identidad* existente en el relato.

El espacio es Madrid. La ciudad genera tiempo y da sentido a la existencia, al yo, por lo que funciona como un deíctico al situar al yo en un espacio y tiempo determinados. Madrid es una ciudad posmoderna creada por sus habitantes viciosos, quienes hacen de la urbe un espacio del deseo y de la libertad, un paraíso artificial que prescinde de la realidad y se rebela contra el / los tiempo(s). La urbe es fruto del capricho de sus personajes, quienes lo devoran continuamente, y lo convierten en una ciudad de consumo. Resulta a la vez el escenario carnavalesco de un mundillo ocioso, pero en cierto sentido activo, puesto que en él se desarrolla una *vida acid*.

En cuanto a los aspectos temporales, el posmodernismo aboga por la disolución. En *Madrid ha muerto* notamos una presentización del tiempo debido a la rebeldía de los personajes, quienes evitan el futuro y viven en un presente eternizado, desgastándose en una temporalidad efímera y placentera.

El pasado no es inerte, no es historia, sino presencia constante, dinámica, penetra en el interior del presente e interactúa con él. Lo que ocurrió en el pasado contribuye a dar sentido a lo por venir y se

*funden en una forma de presencia, de presente, que es la que justifica el hecho autobiográfico no como historia, sino como inmediatez.*²

Antonio de Villena compagina la literatura y la vida a lo largo de su novela. El autor reconstruye y reactiva la memoria de una colectividad-testigo de la época de la *Movida* madrileña, con la que se identifica. En la realización de su metacrónica se dan la mano referencias paratextuales, a otras obras de la época y a títulos de autores conocidos, así como alusiones metaficcionales y autorreferenciales inducidas por el autor mismo, quien alude al lector para recordarle que presencia un trabajo de ficción.

*A Tierno Galván le preguntaron qué quería decir aquello de Madrid me mata³ (...) Sí, lasciva y alegremente Madrid me mata, nos mata. ¿Pero a que es dulce y divertida esta muerte?*⁴

Madrid: la ciudad-clan

La urbe ha sido siempre el escenario de lo material, del progreso y más aún tras un período de enclaustramiento ideológico y cultural. Cualquier cambio aporta consecuencias en la mentalidad y en el plano de la moralidad: la vulgaridad y la decadencia de una parte de la sociedad.

El Madrid de los ochenta, el mismo al que alude Villena en el título, se nos desvela como una ciudad moderna que reactiva sus sentidos a raíz de un período de oscuridad social y decide vestirse el traje de carnaval para actuar en el gran espectáculo de la vida de una “élite de perversos o degenerados”⁵, hijos del avance y de la libertad postfranquistas.

La ciudad que encontramos en el libro es un Madrid reconocible, emblemático y por ello, muy familiar para su autor y para los que lo recorrieron en la época de los ochenta. Se nos presenta como un tejido vital, laberíntico, enrevesado, cuyos personajes-actores van “rondando

² José María Pozuelo, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Editorial Crítica, 2006, p. 87

³ *Madrid me mata* es la célebre frase pronunciada por Tierno Galván, alcalde socialista de Madrid (1979 – 1986, año de su muerte) conocidísimo y bastante apreciado por la mayoría de los madrileños. Es autor de unos Bandos de alcaldía. destacan por un estilo paterno y afable por un lado, y espontáneo y socarrón por otro, con el que promueve unas ideas de civismo, lealtad, mantenimiento de valores para instaurar en la urbe la limpieza y el orden, el bienestar y la integridad, sancionando con toques de ironía el mal gusto y el descuido de los madrileños. Los bandos son una invitación fervorosa a modernizar y europeizar la sociedad madrileña, hallada en los albores de una democracia tímida. La frase se ha convertido en eslogan, junto con otras frases sobre Madrid.

⁴ Antonio de Villena, op. cit., p. 30

⁵ Ibid., p. 234

por las tripas de Madrid”⁶. En Villena sobresalta un desdoblamiento y un contraste que cohabita el ámbito citadino: el Paraíso y el Infierno. La noche es el escenario, el tablao que acoge a la juventud que le rinde homenaje.

La arquitectura anímica de la ciudad se forma a partir de una relación de interdependencia con sus personajes, a través de la cual la urbe se amolda según los caprichos de sus habitantes-actores. Tanto los reales como los imaginarios acceden al panorama citadino y participan en la larga noche de verano que abarca la novela, se apoderan de la ciudad y se asocian al espacio de ésta. A su vez, la ciudad los hace prisioneros, maniqués y hasta hace de ellos víctimas del exceso.

Madrid nocturno

Madrid se asocia en la mayoría de sus apariciones a la juventud y a la noche, es loco y “lúdico”, “vivo, pletórico, antinacionalista y antipaleta”⁷, “una ciudad del desenfreno y largas noches azules que nunca tendría fin”⁸, la urbe de lo indefinible, sin fronteras, “de las puertas abiertas”⁹, “de la modernidad que se apretujaba entre alcohol gratis y música”.¹⁰

Los personajes son amantes de la oscuridad, noctámbulos, huyen de la luz del día inhóspito que los metamorfosea en vampiros, viven al abrigo de la noche y se nutren de su jugo verbenero. Las reglas urbanas rutinarias, consabidas se ven nuevamente transgredidas.

Y queríamos que anocheciera en seguida, porque al llegar la noche más profunda, la más honda, sentíamos que todo volvía a su cauce” (1); “Pero a Lía no le gustaba el sol y a mí tampoco (2); “Carmen, cada noche borracha, huyendo del sol del mediodía, con su túnica roja y sus gafas oscuras, corriendo a meterse en la cama, con la esperanza de que pronto volviera a ser de noche. (3)”¹¹

El autor recuerda, no sin cierta nostalgia, los bares más emblemáticos de las Movida: El Sol, Archy, Rockola, Morocco, Vía Láctea. Estos se nos presentan como espacios en constante ebullición y vaivén, verdaderos reinos de la amistad, cordialidad y socialización entre personas jóvenes y bellas, que rinden homenaje a la noche y al deleite irreprimible. La juventud y la belleza son sus protagonistas. Las charlas y las risas son la razón de las citas que se dan en ellos.

⁶ Ibid., p. 235

⁷ Ibid., p. 75

⁸ Ibid., p. 146

⁹ Ibid., p. 70

¹⁰ Ibid., p. 39

¹¹ Ibid., p. 246 (1), p. 231 (2), p. 229 (3)

La atmósfera que abrigan es *de diversidad y crápula, de exceso y risa, cielo y tragedia, una mezcla de perversión y cariño a la que sólo podría llamar vicio.*¹²

Los bares de la Movida no son unos lugares cualesquiera; representan un mundo aparte, elitista, caracterizado por refinamiento y exquisitez y al que no puede acceder toda persona; por supuesto hay allí una dosis de esnobismo y sus visitantes suelen ser artistas, niños bien, *chic*, guapos (la *beautiful – people*), gays. El ambiente que se respira y la comida son de lo más selecto. En algunos los camareros van en esmoquin, los platos son de la *nouvelle cuisine*, el champán francés y en las mesas no faltan las velas y la cristalería fina.

El que más relevancia tiene en la memoria del autor es el bar Archy, “templo de la *beautiful people*”¹³, que se distingue entre los demás como un *lugar elitista, chic, bien puesto y que combinaba todos los artilugios de la modernidad con las galas todas del clasicismo – cierto pijismo social – que tanto volvió a gustar en los 80. Gente guapa, mundana y sofisticada se mezclaba con modernos cutres, con o sin lujo, pero inconfundiblemente modernos y atrevidos.*¹⁴

También los hay más comunes, llamados *baretos*, en el barrio de Malasaña, a los que acude un público variopinto.

*Duplex era un bareto casposo y semielegante, ... bar de moda con mínima discoteca en el sótano (1). Al lado de Archy estaba todavía (decadente pero lujoso) un restaurante nocturno, famoso desde las noches sibaritas de la posguerra. Riscal era célebre por los señores que, de madrugada, llevaban ahí a cenar a vedettes y queridas (2). Stella, muchas noches, con su vieja bolera aún en uso, seguía pareciendo un lugar feliz. Un modesto sitio para viciosos. (3)*¹⁵

Calles y terrazas

Las calles son espacios del deambular que forman parte de las andanzas festivas de nuestros personajes. Todo este entramado de la novela está comprendido entre las casas, los bares y las terrazas y al igual que los personajes y los hechos, estas calles mantienen viva la historia reciente del Madrid de los ‘80. Su sabor y aire remiten a aquel período bullicioso de derroche nocturno ya que no se recorren todo tipo de calles, sino aquellas que han pertenecido al centro de la Movida madrileña y han acogido igualmente a bohemios, faranduleros, gays, borrachos,

¹² Ibid., p. 144

¹³ Ibid., p. 156

¹⁴ Ibid., p. 146

¹⁵ Ibid., p. 216, 219 (1); p. 173 (2); p. 287 (3)

rockers, punkies. Por ser rutas preferidas de los madrileños, estas vías nocturnas se han convertido en emblemáticas.

El mapa callejero se extiende desde la Calle de la Princesa hasta el Paseo de la Castellana y comprende el conocido barrio de Malasaña, una zona cosmopolita en el que cohabitan lo moderno y lo clásico; la cantidad de bares y cafés invitan a la vida nocturna y a la diversión y hacen de la capital española un centro de vitalidad.

A pesar de que estas calles son representativas para la simbología espacial de la *Movida* madrileña, el autor no se detiene en su descripción, sino que simplemente aparecen mencionadas como lugares de paso o de traslado de un bar a otro, de una fiesta a otra. Por otra parte creemos que tampoco sería necesaria una descripción detallada de estas vías, puesto que estamos ante una novela-crónica destinada sobre todo a receptores avisados. Así pues las calles se nos presentan como rutas espaciales que forman parte del decorado de esta crónica desquiciada, en la que Rafael Antúnez va “rondando por las tripas de Madrid”¹⁶. Estas *tripas* representan las vías rutinarias, de cotidianeidad de todo un mundillo que ha abrazado un estilo de vida desenfadado y decadente, infernal, pero paradisíaca al mismo tiempo.

Las calles muestran dos realidades de aquella época; por una parte destacan el brillo y la extravagancia del deambular nocturno entre Colón y Cibeles, la vitalidad seductora de la famosa y deslumbrante Gran Vía y el Paseo de Recoletos. En estas vías amplias donde abundan las terrazas y los bares, la vida bohemia y relajada de una élite cultural transcurre lánguidamente. Los detalles no se detienen en lo material, en lo físico, sino más bien en las vivencias y emociones que produce un paseo por estos espacios veraniegos:

*Eva Liberten se paseaba por todos los lugares por los que había que pasearse, desde el Rockola hasta las iluminadísimas terrazas de Recoletos en las noches interminables de aquellos veranos interminables.*¹⁷

*... era verano y recorrían, como altos barcos de modernidad y delirio, el resplandor vivísimo de Recoletos, entre Cibeles y Colón. (...) Un paseo, como he dicho, que semejaba el muelle fenicio de un puerto de placer. Un plató donde - a la par – se rodase una película de romanos y otra de bucaneros, con falsos decorados de Jamaica y música de Roxy Music.*¹⁸

¹⁶ Ibid., p. 235

¹⁷ Ibid., p. 62

¹⁸ Ibid., p. 63

Las calles constituyen verdaderas rutas de la droga y del vicio. Otras veces éstas se convierten en el escenario realista que refleja las consecuencias que subyacen y se derivan del estilo de vida excesivo del clan. Espacios como los lavabos y las bocas de metro servirán de testigos para las muertes anónimas de gente del hampa, que vive en el desamparo, al margen de la sociedad.

*El verano era exactamente así: terrazas brillantes por la Castellana (entre Cibeles y Colón sobre todo) donde circulaba la cocaína, la extravagancia y el afán de amistad. (1) Al lado de la Puerta del Sol, en unas callejas que tenían, a mediodía de los días festivos, mucho trajín gay con grandes locazas viejas y marineros o paracaidistas, aparecieron dos chicos en un lavabo, muertos por sobredosis. (2)*¹⁹

Cronotopos de la ciudad

Tanto el tiempo como el espacio reciben en la novela de Villena un tratamiento aparte, puesto que son dos conceptos que van unidos y se complementan. Ambos nacen y mueren en esta crónica para formar el oxímoron ideal. El tiempo se concibe como la eternidad de lo efímero, comprendida en un cauce temporal limitado.

El espacio es también oximorónico, dado que la vida de los personajes transcurre dentro de un “paraíso” del pecado o un Edén del *underground*.

Villena establece una ruta espacial y temporal por la capital española, a través de un recordatorio no exento de cierta nostalgia. Desde el punto de vista de la temporalidad interna de la novela, podríamos decir que la acción del libro se extiende a lo largo de un verano nocturno, sin inicio ni fin, a saber sin pasado, ni futuro, cuyos actores viven un presente durativo, sin devenir.

Podríamos considerar la novela como la búsqueda del espacio heterotópico por excelencia, dentro de cual se cumple uno de los principios foucaultianos²⁰, el que atañe a la asociación del espacio a una heterocronía (“la muerte” de Madrid). La incursión en la trama propuesta por

¹⁹ Ibid., p. 100 (1), p. 127 (2)

²⁰ Michel Foucault describe los seis principios que representan los rasgos principales de las heterotopías: 1. “no hay probablemente una sola cultura en el mundo que no constituya heterotopías. Es una constante de todo grupo humano; 2. Cada heterotopía tiene un funcionamiento preciso y determinado en la sociedad; 3. La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles; 4. Están, las más de las veces, asociadas a cortes del tiempo; es decir que operan sobre lo que podríamos llamar, por pura simetría, heterocronías; 5. Suponen siempre un sistema de apertura y uno de cierre; 6. Son, respecto del espacio restante, una función. Ésta se despliega entre dos polos extremos. O bien tienen por rol crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real”. (*Des espaces autres*, 1984)

Villena, en un espacio personalizado de un mundillo-clan, desde un presente que marca un aislamiento temporal, resulta una reactivación de la memoria del autor.

Tiempo asesinado

Esta ciudad idealizada y escandalosa, de círculo cerrado, sucumbirá debido a la propia consumación y desplomo. El tiempo se metamorfosea, el presente feliz y anonadado se convierte de repente en pasado inexorable e irreversible.

*La vida para mí podría haber sido aquel Madrid estruendoso y bello de la libertad. De la gran libertad. Un Madrid con besos prohibidos y felices días prohibidos. La prohibición que se desploma cuesta abajo.*²¹

La conciencia de Villena resucita hacia el final del libro. La “inocencia” pecaminosa y decadente (si se nos permite el oxímoron) de los personajes que deambulan bajo un cielo azul nocturno irá desapareciendo con la madurez del autor-testigo y de de sus muñecos textuales. Observamos asimismo algunas modificaciones en el cromatismo: el azul específico de la juventud despreocupada será al final de la novela “un falso azul nocturno”, como señal de desengaño y ocaso de una etapa de vida.

*Yo viví el falso azul nocturno de un Madrid alucinado, divertido y ebrio – loco y feliz.*²²

A pesar de tratarse de una novela-crónica, no dejan de entreverse en ella ciertos toques nostálgicos aportados por la metáfora del tiempo fugaz e irreversible. Las palabras agonizantes del autor ante la desaparición de su ciudad, puesto que Madrid “murió y lo mataron”, convierte la novela en una clase de *crónica de una muerte anunciada*.

²¹ Villena, op.cit., p. 292

²² Ibid., p. 295

Bibliografie

1. FOUCAULT, Michel (1984): *Des espaces autres*, (*Cercle des Études Architecturales*, el 14 de marzo de 1967), en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984.
2. PRADA, Antonio de (2010): *Rock-Ola, Templo de la Movida*. Madrid, Ediciones Amargord.
3. POZUELO YVANCOS, José María (2006): *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Editorial Crítica.
4. TIerno GALVÁN, Enrique (1979–1986): *Los Bandos del Alcalde*, en: <http://www.ucm.es/BUCM/cps/intranet/doc16497.pdf>
5. UMBRAL, Francisco (1987): *Guía de la Posmodernidad, Crónicas, personajes e itinerarios madrileños*, Madrid, Ediciones Temas De Hoy, S.A.
6. VILLENA, Luis Antonio de (2006): *Madrid ha muerto*, Grup 62, El Aleph.
7. VILLENA, Luis Antonio de (2004): *Madrid*, Barcelona, Edición Península.
8. VILLENA, Luis Antonio de (2009): *Decadencias*/El Mundo/abril de 2009, en <http://www.luisantoniodevillena.es/articulos/?s=decadencias>
9. VILLENA, Luis Antonio de - en <http://www.conoceralautor.com/libros/ver/MTQ2>

TOPONIMIC LEGENDS OF DÂMBOVIȚA COUNTY - BETWEEN TRUTH, MENTALITY AND IMAGINATION

Cristina Furtună

Assist. Prof., PhD, "Valahia University" of Tîrgoviște

Abstract: After a brief presentation of the types of legends: historical, hagiographic, social, toponymic, we shall focus on the study of the toponymic legends of Dâmbovița County.

Assigning a special role to toponymy in the knowledge of the history of a people, Ion Donat has highlighted the special value of the toponymic material: "Names of places can also help orient the research in the field of dialectology, ethnography and archeology, because there is a possibility that in areas with toponyms of a certain origin, material, linguistic and cultural elements may have been preserved to this day, or archeological relics of the same origin as the toponyms may be found"¹.

To realize an ample and complex study, one needs to know, by getting out in the field, the position, the shape and the vicinity of every toponymic reality. To this, one must add the use of the information from the local population regarding the origin or the history of certain names of places. In Dâmbovița County, more than in any other area of Romania, really helpful are especially the legends that have been circulating for centuries by word of mouth. Some may be confirmed by the historical research, others are either a play of folklore fabulation, or creations of some local people. Certainly, these pieces of information need to be verified with a critical eye. When they rely on a historical truth, attested by documents, they can help explain an etymology.

Based on the historical documents and on the research, out in the field, of these legends, these data can prove useful to the history of the respective places, if the legend is true. Yet, due to the village people's mentalities and to a kind of local patriotism, they can be just a play of folklore imagination, some acquiring even the aspect of imaginary legends. Anyway, they are important for the cultural history of the place.

Key words: legend, toponymy, history, metaphor, historical truth, mentality, imaginary, imagination, folklore.

¹Ion, Donat. *Cosiderații istorice asupra toponimiei românești* (I) (Historical Considerations on the Romanian Toponymy) in LR, 1964, p. 616 and *Pentru un dicționar toponimic* (For a Toponymic Dictionary) LR, 2, 1968, p. 146.

The major difference between modern and traditional thinking is that, unlike the first, the second does not operate so much with the instruments of precise reason (concepts), with “definitions” in a scientific sense, but rather with intuitions expressed in symbols, wherefrom the symultaneous denomination of “symbolical thinking”. Understanding the symbol as the “unexpressible made comprehensible, without having been made expressible” (Andrei Pleșu, *Despre simbol* (On Symbol), conference held at the Arts History Institute, in September 1986, apud Manolescu 2002: 19), we can observe that one of its principal environments of manifestation is the legendary domain: the epic framework narrativizing the revelation, trying to express the unexpressible by means of the symbol.

The definition of the term “legend” has called for long specialized discussions. This has been due, largely, to the fact that, for a long period of time, it was used in various contexts to denominate diverse realities, without having clarified well enough its actual sense and its boundaries. Known since the earliest times, namely since the romantic period characterized by appreciation for folklore, considered by the ethnopsychological school as a document of primary importance in the process of definition of the national identity, commented and used as a source of inspiration for the cult literature, legend has been one of the first folklore species to have caught the attention of the specialists and of the general public.

In the Romanian area, despite the existence of a real interest in collecting this folklore species even since the second half of the 19th century, no full inventory and classification of the popular legend category has been reached.

Regarding the classification of legends, there are approximately just as many theories as in the case of the definitions. Referring strictly to the Romanian area and relying on the folklore material recorded and on its local character, Tony Brill classified the Romanian popular legend into four great sectors: etiological, mythological, religious and historical, subdivided in their turn into domains, chapters and subchapters depending on the specific of each of these sectors.

A species of the popular literature, in prose or in verses, legend connects certain fantastic explanations to causal, historical events, using the modalities of the epical genre (narration, dialogue, portrait, description). Reduced as length, legends can be grouped in two great categories: mythological (expressing a fundamental attitude of the ancestral man to the great problems of man’s existence, by the intervention of some imaginary forces) and historical, subdivided into domains, according to their specific: toponymic and religious.

In Dâmbovița County, there are two legends about two churches, which, in our opinion, have a mythological and historical character.

The first is about a church built by Constantin Brâncoveanu, which the village people were unable to reconstitute, and the second is the legend of the church of Pucheni Village, where the theme is both the myth of the creative passion, and the myth of sacrifice, as in the legend of Argeș Monastery.

The legend easily breaks the boundaries of the literary genres, making use of epic, lyrical and dramatic sequences. “Their study leads to knowing the popular thinking and history, the mythology and the faiths, the people’s narrative art”².

Out of the toponymic legends we have chosen the legends about vegetation: forest, tree, linden, oak.

In the popular culture, the forest holds a special place. Here, people come when they flee their enemies.

It is also in the forest that the haidouks come together and more often than not their meeting place is near an oak tree, a sycamore maple or a fir tree.

Trees also have a mythical-religious connotation.

Being tough, compact or fibrous matter, of vegetal origin, made up of root, trunk and branches, a tree is “*matter*” by excellence.

The term *lemn* (wood, tree), of Latin origin - *lignum*, can designate a tree as such: it appears in the popular denominations of some plant species: *lemn-dulce*, *lemn-câinesc*, *lemnul domnului*.

When used in expressions such as: *a rămâne ca de lemn*, *a inlemni* (*a rămâne de piatră*) (turn to stone/wood), *a fi de lemn* (*a fi insensibil*) (have a wooden heart), it gives the feeling of immobility, rigidity, insensitivity. Symbolically, to express Jesus’ crucifixion, the event that changed the trajectory of the descendants of the forefathers fallen into sin and led to man’s ransom, we use the syntagm “*astăzi s-a spinzurat pe lemn*” (“today, [Christ] has been hung on

²*Dicționar de termeni literari* (Dictionary of Literary Terms), București, 1976, p. 234.

wood”). In a ritualic and ceremonial context, wood operates, in many situations, as a substitute of the human body, as actually do most of the vegetal forms of existence³.

The forest, the area where one can find the greatest concentration of wood matter in trees, grouped, this time, according to their compatibility and adaptation to diverse geographic environments, unites the diurnal and the nocturnal in a tissue of semantic tones and behavioral options⁴.

In the forest, hidden by the vegetation and protected by the tall and thick tree trunks, lives and fights the outlaw, the haidouk, the protester: he benefits of the light and heat hidden in the wood essences, he feeds on the local resources, hunting animals or collecting plants and edible fruits. The fruit-bearing tree provides to man his first food, even before the forest’s offering him meat by hunting animals⁵.

The tree is the symbol of life in motion, in evolution, while immobility, regeneration and growth are associated as well to the symbolism of verticality, to the tendency of reaching the sky⁶. A special status goes to the tree in the Garden of Eden, whose fruits, eaten by the first people, despite the interdiction formulated by the Creator, determines man to know “good and evil” and, implicitly, death. Another wood, coming from the same garden, brought in this world by the waters of the flood and shaped like the cross on which Jesus was crucified, according to a legend, offers man the possibility of being ransomed from the “slavery of sin” and of acquiring eternal life⁷. The tree is the symbolical bearer of man’s fundamental experiences: life, death, and, by these, the entrance to the eternal life. The tree is the axis of the world, uniting the sky, the earth and the under-ground, being, in essence, “living wood”.⁸

The research undertaken during the last few years on certain parts of the Romanian traditional folklore and the analyses on certain ritualic or cultic texts, by which it has been

³Tony, Brill. *Tipologia legendei populare românești* [Le catalogue typologique de la légende populaire roumaine]. 1. *Legenda etiologică* (Typology of the Romanian folklore legend. 1. Etiological Legend). Preface by Sabina Ispas. Edition and introductory study by I. Oprea, București, Ed. Saeculum, 2005, *Vegetația* (Vegetation) 10423 – 10946.

⁴Sabina, Ispas. *Ipostaze ale vegetalului în spiritualitatea românească* (Hypostases of the Vegetal World in the Romanian Spirituality). In: *Text și discurs religios* (Religious Text and Discourse), no. 3 / 2011, p. 281.

⁵Idem, p. 282.

⁶Jean, Chevalier; Alain, Gheerbrant. *Dicționar de simboluri*. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere (Dictionary of Symbols. Myths, Dreams, Habits, Gestures, Shapes, Figures, Colours, Numbers). Vol. I, A-D, București: Editura Artemis, 1994, p. 124-132.

⁷Nicolae, Cartojan. *Cărțile populare în literatura românească* (Popular Books in the Romanian Literature), vol. I-II, București, 1929, 1938.

⁸ Sabina, Ispas. *Ipostaze ale vegetalului în spiritualitatea românească* (Hypostases of the Vegetal World in the Romanian Spirituality). In: *Text și discurs religios* (Religious Text and Discourse), no. 3 / 2011, p. 283.

attempted to decipher the Christian message, supposedly “occulted” in them, has reinforced our conviction that we are dealing with a culture founded, first of all, on a system of similarities between the human and the vegetal world, with a profoundly theological foundation⁹.

In the thematic category of the confrontations between the vegetal representatives, one can find, as well, the poetical texts about the dispute between *the fir-tree and the linden tree*¹⁰.

The most complex lyrical text on the arguments between trees is the one concerning the “dispute” between the fir-tree and the linden-tree. A more complex set of problems is approached here, closer to the one presented in the carol about the “debate of the three holy flowers”, because this text refers to the presence of wood essences in the sacred area and to the way they become bearers of sacred identities (Jesus) or acquire an exemplary spiritual life (the saints)¹¹.

As in the flowers’ dispute, mentioned previously, each tree proves to have had a role in the spreading, among the people, of the divine authority or exemplary requirements. The linden tree has, in his turn, access to the sacred, not as a direct substitute, but as a mediator, message-bearer via its image¹².

Legends are particularly important for the popular culture related to the vegetal sphere in the Romanian spirituality.

There are four tree types with three well-defined functions. The fir-tree is the substitute of the human body, the cross of the crucifixion, the sign of salvation and the tree of life. The linden tree is the one that helps man to get in touch with the transcendent world, offering its own substance to render the sacred image. The poplar tree is a fragment of the creation, which becomes a symbol of pride and insensitivity to human suffering. In the lyrical texts analyzed, the three wood essences are not mentioned as part of simple metaphors or allegories. They become substitutes of the human essence in three hypostases: divine, holy and open to sin, and the oak represents in the popular culture the virtues of a valiant man¹³.

Annexes:

⁹Sabina, Ispas. Ipostaze ale vegetalului în spiritualitatea românească (Hypostases of the Vegetal World in the Romanian Spirituality). In: *Text și discurs religios* (Religious Text and Discourse), no. 3 / 2011, p. 287.

¹⁰ Idem, p. 290.

¹¹ Idem, p. 291.

¹² Idem, p. 293.

¹³ Idem, p. 294.

Legenda Bisericii Constantin Brâncoveanu (The legend of Constantin Brâncoveanu Church)

People say that, very many years ago, in Doicești Commune, a locality situated near Tîrgoviște Town, the reigning Prince Constantin Brâncoveanu had a big and beautiful church built, which is now bearing his name.

After the ruler's death, the church began to gradually fall apart, little by little, and ruins remained in its place instead. The village people tried to reconstruct it, but everything they were building was collapsing. Legend has it that this is all because of a curse of the regning Prince, because the people had been too bad and bitter.

Ion Broajbă, aged 87, Doicești, 5 May 2000

Al. Nicolescu. *Legende populare din Dâmbovița* (Popular Legends of Dâmbovița County).

Tîrgoviște: Editura Bibliotheca, 2000, p. 142.

Legenda despre biserica noastră (The legend of our church)

People say that many years ago, our church was situated on the hill behind Vlad Ghiță's house. When a strong wind blew, the church fell apart, and a cross and the belfry roof flew to the place where the church is now.

According to the custom, in the foundation of the church, they would put the measure of a man. And legend has it that for the foundation of our church, they took the measure of a man nicknamed Cucu. People say that the ugliest will die. So they took his measure without him knowing it, as he was drunk. People say that he will have died. This tradition also seems to be since Negru-Vodă's time.

Chițulescu Rodica, aged 50, Pucheni

Al. Nicolescu. *Legende populare din Dâmbovița* (Popular Legends of Dâmbovița County).

Tîrgoviște: Editura Bibliotheca, 2000, p. 142.

Fântânile pădurii (The wells of the forest)

There are three wells in the forest. It is said that a man dried them out, I'll tell you his name, and found money on their bottom. As soon as they were using the money, they were getting sick. All the three wells were taken care of by three cart lessors who carried wood from the forest. Now the Forest Wells are uncared-for. You are asking me if they are old? They are,

because people have taken wood from the forest since always. They say that this part of the county was called Pădurești.

Constantin Manolescu. *Cartea pământului* (The Book of the Land). Tîrgoviște, 1981, p. 63

Constantin Dumitrache, aged 49, 1973, Drăgăești

Al. Nicolescu. *Legende populare din Dâmbovița* (Popular Legends of Dâmbovița County).

Tîrgoviște: Editura Bibliotheca, 2000, p. 145

Poiana Băjeniei (The Clearing of the Exile)

After the 1821 revolt, after the killing of Tudor here in Tîrgoviște, hunted by the Turks who had set fire to the city and had killed one after the other both the pandours and the eterists who were few, it is true, hidden in our places blessed by abundance, a group of townsmen ran to the mountains to cross over them in Transylvania.

Following them, the Turks caught them in a clearing, up in the mountain, at Runcu. Their fortune, in a bag hidden in a tree, was not seen by the Turks, who, taking their cattle, contented themselves with the rings with precious stones found on the hand of a richer townsman.

A man of Runcu, called Oprea, found the bag in the tree and waited for a few years to see at least one of the men chased back then coming back, hoping that at least one may have made it over the Hotarului Rivulet, but nobody came back. Being brought up in a spirit of honesty and honestly obtained remuneration, he gave the bag of money for the construction of the church of Runcu. The clearing where the exiled men (“băjenii”) were killed was called after their name.

Constantin Manolescu. *Cartea pământului* (The Book of the Land). Tîrgoviște, 1981, p. 65.

Mitu Paul, 1969, aged 34, Runcu

Al. Nicolescu. *Legende populare din Dâmbovița* (Popular Legends of Dâmbovița County).

Tîrgoviște: Editura Bibliotheca, 2000, p. 146

Legenda lacului fără fund (The legend of the Bottomless Lake)

Once, a very long time ago, in Gheboieni Village, there was a wedding. When the participants to the wedding were heading to the bridegroom’s house, where the wedding was to take place, they had to go through a forest. In the middle of the forest there was a lake with a bridge over it. When the participants to the wedding were over the lake, the bridge collapsed and they all fell into the lake. The people tried to find them, but their bodies were not found. Since

then, that lake was called “Lacul fără fund” (The Bottomless Lake). The lake exists to this day and people still visit it and remember the sad event that happened a long time ago.

Rădoi, Dumitru, aged 72, Ungureni-Mănești, 13.05.2000

Al. Nicolescu. *Legende populare din Dâmbovița* (Popular Legends of Dâmbovița County).

Tîrgoviște: Editura Bibliotheca, 2000, p. 154

Teiul Bănicerului (The Busher-Maker's Linden Tree)

The northern part of the village is called Teiul Bănicerului (The Busher-Maker's Linden Tree) because busher-makers were living here, people who were making bushers and other homemade objects – made out of light linden wood. And these busher-makers had spared a big, large linden tree, which they did not cut down, in order for it to bring them good luck.

Constantin Manolescu. *Cartea pământului* (The Book of the Land). Tîrgoviște, 1981, p.
81

Mircea A. Teodorescu, aged 73, 1974, Căprioru

Al. Nicolescu. *Legende populare din Dâmbovița* (Popular Legends of Dâmbovița County).

Tîrgoviște: Editura Bibliotheca, 2000, p. 158

Pădurea Bălașa (Bălașa Forest)

Situated near Mătășaru Village, on the left side of the road, the forest is called after the name of one of Constantin Brâncoveanu's daughters, who was once its owner. In the margin of the forest, they say that there was a big palace and the Turks, after having ransacked it, checked its walls knocking on them, broke its cellars, to find the voivode's treasures, and then set fire to it.

Its ruins could still be seen. Because people say that, while the Turks took the voivode's sons to Istanbul, to make even their names disappear, they left the girls here, yet scattering their fortune and burning their palaces.

Constantin Manolescu. *Cartea pământului* (The Book of the Land). Tîrgoviște, 1981, p. 90

Ion Ioniță, 1970, Mătășaru

Al. Nicolescu. *Legende populare din Dâmbovița* (Popular Legends of Dâmbovița County).

Tîrgoviște: Editura Bibliotheca, 2000, p. 162

Pădurea Negrii (The Forest of the Black Mare)

Negru Vodă, at war with the Tartars, was defeated and in his retreat through the forest, while he was moving fast through the forest, near a lake, something like a pond, the voivode was under the impression that someone was calling him from behind. A voice was letting him know that his mare was bleeding, as she had lost her horse-shoes. Bending down to see what was going on, his leg was pierced by a spear and he fell off his horse.

The forest and the lake were named *Negrii* after the mare, whose colour was black.

Constantin Manolescu. *Cartea pământului*. Tîrgoviște, 1981, p. 91

Ion Iliant, 1970, Dărmănești

Al. Nicolescu. *Legende populare din Dâmbovița*. Tîrgoviște: Editura Bibliotheca, 2000, p. 163

Trei Stejari (Three Oaks)

On a hill, above Brănești, there is a group of three oak trees, big and large, and quite old. Haidouks were coming there, and they were also three and would stay there or rest there after days of walking through the woods, chased as beasts. One day, they buried somewhere around there a pot used for making brandy full of golden coins, swearing not to unearth it, except when they will be all the three of them, as the oak trees.

Yet, one of them got killed by the *potere*, and, in order to respect their oath, they never unearthed the treasure again.

The earth is so full of hidden treasures, man!

Constantin Manolescu. *Cartea pământului* (The Book of the Land). Tîrgoviște, 1981, p. 97-98

Mihai Bădoi, 1973, aged 40, Brănești

Al. Nicolescu. *Legende populare din Dâmbovița* (Popular Legends of Dâmbovița County).

Tîrgoviște: Editura Bibliotheca, 2000, p. 165

Stejarul din Parc (The oak tree in the park)

Ciocăneștii have a big and beautiful park. At the back of it, the Colentina River is flowing. The big palace of this place has grown increasingly desolate. It belonged to the Cantacuzino family, just as the church, which must have belonged to the princely court, although it is newer. The park is a marvel. One can also see the traces of the entrance gate, yet fallen now, collapsed. On the right side of the former gate, there is a dried oak that people call the voivodes'

oak. Michael the Brave is said to have halted there and to have bound his horse to this oak, because whatever other tree he might have bound it to, the horse would have unrooted it. Michael the Brave was then on his way to Călugăreni. Constantin Brâncoveanu is also said to have stayed under this oak, but he was not able to stop over for a long time, as he and the Cantacuzino family were not in good relations, so that he entered the village only up to the gate, and he did so only for the eyes of the people, who were not supposed to know about the quarrels of the noble families.

Constantin Manolescu. *Cartea pământului* (The Book of the Land). Tîrgoviște, 1981, p. 98-99

Timiuș Velcescu, 1981, Crevedia

Al. Nicolescu. *Legende populare din Dâmbovița* (Popular Legends of Dâmbovița County).

Tîrgoviște: Editura Bibliotheca, 2000, p. 166

Pădurea din Răzvad (The forest of Răzvad)

The old people say that in the forest of Răzvad, stars were falling down. So they saw trees growing up triangular in shape and each tree was made up of three other trees. The people of yore would say that nightmares were coming out of these stars, which would not let people sleep, while others say that hideous creatures come out of them, who hide themselves in ditches and caves and catch people and steal their souls.

Maria, 87, Răzvad

Al. Nicolescu. *Legende populare din Dâmbovița* (Popular Legends of Dâmbovița County).

Tîrgoviște: Editura Bibliotheca, 2000, p. 166

Bibliografie

1. BRILL, Tony. Tipologia legendei populare românești (Typology of the Romanian Popular Legend), vol. I. *Legenda etiologică* (Etiological Legend). Preface by Sabina Ispas, edition and study by I. Opreșan, București: Editura Saeculum I.O.
2. CARTOJAN, Nicolae. *Cărțile populare în literatura românească* (Popular Books in the Romanian Literature), vol. I-II, București, 1929, 1938.

3. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicționar de simboluri*. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere (Dictionary of Symbols. Myths, Dreams, Habits, Gestures, Shapes, Figures, Colours, Numbers). Vol. I, A-D, București: Editura Artemis, 1994.
4. *DICȚIONAR de termeni literari* (Dictionary of Literary Terms), București, 1976.
5. DONAT, Ion. Cosiderații istorice asupra toponimiei românești (I) (Historical Considerations on the Romanian Toponymy (I)). In *Limba Română* (Romanian Language), 1964 and Pentru un dicționar toponimic (For a Toponymic Dictionary), In: *Limba Română* (Romanian Language), 2, 1968.
6. ISPAS, Sabina. Ipostaze ale vegetalului în spiritualitatea românească (Hypostases of the Vegetal World in the Romanian Spirituality). In: *Text și discurs religios* (Religious Text and Discourse), nr. 3 / 2011.
7. Manolescu, Constantin, *Cartea pământului* (The Book of the Land). Tîrgoviște, 1981
8. Nicolescu, AL., *Legende populare din Dâmbovița* (Popular Legends of Dâmbovița County). Tîrgoviște: Editura Bibliotheca, 2000.

THE ADVENTURE NOVEL: A NEW LITERARY TREND AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Aurora Manuela Bagiag

Assist. Prof., PhD, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract : In 1913, the French literary critic Jacques Rivière analyzed the literary context of the time and defined the profile of the future novel in his emblematic essay "Le roman d'aventure" [The Adventure Novel]. This article aims to first present this new aesthetic trend against other literary trends of that time such as the symbolism, futurism and surrealism. Secondly, it approaches the main components used by Rivière in order to create a new aesthetics of the 1920s novel. This new adventure concept separated itself from the traditional adventure novel and focused on the narrative construction of the literary work, at the same time defining the relation of the author with the artistic work as well as the relation of the reader with this type of novel, which unfolds only gradually. A novel writer in "adventure mood" and a novel that "progresses through new developments" generated significant theoretical and literary debate. Thirdly, the article explores the influence of Rivière's work on other critics and theoreticians of his time, at the same time highlighting a possible connection among these theoretical principles in the European novel.

Key-words: Adventure novel, aesthetic trend, a novel writer in "adventure mood", a novel that "progresses through new developments"

Introduction

En 1913 Jacques Rivière publie dans *La Nouvelle Revue Française (NRF)* un essai en trois parties, intitulé « Le roman d'aventure »¹, qui apparaît comme une profession de foi dans le domaine de l'esthétique du roman. Celui-ci est censé marquer la fin d'une époque au seuil de la

¹Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure » I, II, III, *La Nouvelle Revue Française*, n° 53 – 54 – 55, mai – juin – juillet 1913, p. 748-765/ p. 914-932/ p. 56-77. Rééd. Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, Paris, Editions des Syrtes, 2000. Toutes les références seront empruntées à cette réédition.

décadence, en l'occurrence le Symbolisme (l'âge de la poésie), et inaugurer l'âge du roman, puisant dans une ferveur créatrice où le « génie prométhéen de l'invention » rencontre le « miracle d'une forme achevée »². L'emploi du singulier « roman d'aventure » est destiné à évoquer d'emblée une aventure globale, totale, complète, sur laquelle se fonde le processus de création romanesque.

Malgré la distinction subtile que Rivière esquisse entre l'« aventure » en tant que catégorie esthétique et *les aventures* en tant qu'élément thématique spécifique de la littérature pour la jeunesse, son essai est évoqué par la critique littéraire dans des approches consacrées souvent au roman d'aventures. Ainsi, en 1982, Jean-Yves Tadié cite et commente le texte de Rivière dans la conclusion à son ouvrage, intitulé *Le Roman d'aventures*³. Tandis que chez le critique de *La NRF*, l'emploi du singulier – le « roman d'aventure » est un roman qui « s'avance à coups de nouveauté » [Nous soulignons] – insiste sur le caractère conceptuel de ces termes, chez Tadié le singulier évolue vers le pluriel, réinvestissant ainsi les signifiants d'un signifié thématique. Devenue « l'essence de la fiction », l'aventure est définie comme « irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente, jusqu'au dénouement qui en triomphe – lorsqu'elle ne triomphe pas »⁴. En 1999, Isabelle Guillaume⁵ cite l'essai de 1913 dans un ouvrage qui opère une description thématique et narratologique, fondée sur l'analyse comparatiste de plusieurs romans d'aventures représentatifs, appartenant, entre autres, à R. L. Stevenson, J. Conrad, G. Greene, R. Kipling, P. Mac Orlan, A. Malraux. L'auteure de l'étude retient surtout l'idée de l'inauguration d'un nouveau rapport esthétique au monde ainsi que l'aspect de « miroir de la sensibilité contemporaine ». L'insertion de l'article de Rivière, dans une analyse ayant au centre un corpus prédominant « d'aventures », est entraînée par la comparaison maritime avec laquelle l'essai de Rivière débute : « Nous sommes à l'un de ces moments où l'on s'aperçoit tout à coup que quelque chose a bougé. Comme un bateau qui, pendant la nuit, tourne sur son ancre – et au matin la proue qui regardait le port est pointée vers le large – la littérature a pris une orientation

² Alain Clerval, « Postface » in Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure* [1913], Paris, Editions des Syrtes, 2000, p. 116-117.

³ Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures* [1982], Paris, PUF, 1996.

⁴ Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, op. cit., p. 5.

⁵ Cf. Isabelle Guillaume, *Le Roman d'aventures depuis « L'Île au trésor »*, Paris, L'Harmattan, 1999.

nouvelle »⁶. En fin, une étude de 2004 de Jean-Pierre Picot propose une très intéressante relecture du « roman d'aventure », où la nouveauté et l'inconnu sont traités sur le mode de l'étrangeté et même du fantastique⁷. Dans un roman qui joue avec l'horizon d'attente du lecteur, procédant à une défamiliarisation systématique de l'aventurier des bibliothèques, aventure, nouveauté et étrangeté interfèrent étroitement.

Ayant suscité de l'intérêt en France aussi bien qu'à l'étranger, avant et après la Première Guerre, ainsi que de nos jours, l'essai de Rivière mérite sans doute une lecture approfondie. Notre étude se propose de présenter dans un premier temps la façon dont cette nouvelle orientation esthétique se situe par rapport à d'autres courants littéraires de l'époque, en particulier par rapport au symbolisme. Dans un deuxième temps nous analyserons les principales composantes qui concourent à l'inauguration d'une nouvelle esthétique du roman, qui débute avant la Première Guerre et se prolonge pendant les années 1920, sur le plan théorique aussi bien que sur le plan fictionnel. Nous explorerons enfin quelques contributions critiques redevables aux principes de Rivière, qui lui font écho à l'époque en France et en Belgique.

Le roman d'aventure et l'opposition au symbolisme

Le débat sur le « roman d'aventure »⁸, structuré par Rivière en trois volets - « le symbolisme », « les nouveaux plaisirs » et « le roman d'aventure »⁹ - se construit d'abord par réaction contre le symbolisme. Considéré comme une esthétique représentative de la culture française, aux velléités d'analyse et d'introspection, le symbolisme apparaît dans l'essai de Rivière en tant qu'art « d'extrême conscience », l'art de ceux qui « savent terriblement ce qu'ils pensent, ce qu'ils veulent, ce qu'ils font »¹⁰. L'esprit omniscient et l'intelligence corrosive du créateur, qui pénètrent le matériel artistique, représenteraient le principe central de l'œuvre symboliste, d'où dérivent ses autres particularités. La nature du sujet, une « émotion abstraite » ou une « réaction sentimentale » du créateur face à un « objet », « spectacle » qui demeure inconnu, ainsi que la façon elliptique, même herméneutique, de l'incorporer dans le texte

⁶ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, op. cit., p. 7.

⁷ Jean-Pierre Picot, « Aventures en Afrique : le cerveau de Charles et l'estomac de Dada », in Alain-Michel Boyer, Daniel Couegnas (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Editions Cécile Defaut et Université de Nantes, 2004, p. 174-197.

⁸ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, op. cit.

⁹ Cf. Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, op. cit.

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

littéraire, transforment le poème en une « conversation sentimentale de deux êtres très cultivés, qui, sachant tout, passent leur temps à se le rappeler l'un à l'autre »¹¹.

Une série d'artifices poétiques agissent en défaveur de la réception active de la littérature symboliste. L'extrême subjectivité, le travail critique remplaçant le travail créateur, l'épuration de tout élément relationnel, la surestimation de la compétence esthétique du lecteur, privent ce dernier de la possibilité de parcourir et de découvrir l'œuvre. Celle-ci se passe quasi-exclusivement dans l'esprit de son créateur ; sa pensée devient le théâtre idéal où faits et aventures se consomment sans resurgir à la surface du texte. Le produit de ce processus obscur est alors un enchevêtrement d'émotions non « distinguées, cernées, ordonnées, classées ». La composition relève elle aussi de l'addition plutôt que de la progression. Toutes les parties, puisant dans un même noyau et convergeant vers le même point idéal, en sont simultanées et égales. Récupérant et réinterprétant l'ensemble des topoï qui définissent dans l'histoire littéraire le symbolisme, Rivière choisit de représenter ce dernier sous la forme d'un jardin :

Et l'œuvre n'est pas un édifice, mais un jardin épanouissant à la fois au hasard tous ses parterres odorants et confus. En passant de l'un à l'autre, rien n'avertit d'une différence de niveau ; pas la moindre secousse ; pas le moindre petit mouvement de montée ou de descente ; aucune sensation ni d'accès ni de glissement. Il n'y a rien d'invisible entre les diverses parties de l'œuvre ; elles n'expriment rien de plus par leur groupement que le total de ce qui est contenu en chacune¹².

La matière impalpable, filtrée, dépouillée de « tout ce qu'il y avait en elle de matériel, de tangible, d'extérieur »¹³, s'associe à un mode d'évocation par suggestion. Evitant de nommer l'objet, les symbolistes le font exister sémantiquement et musicalement « par mille paroles détournées, par des inflexions de voix, par des changements de rythme, par des combinaisons de syllabes »¹⁴. Art de l'élite, condamné par conséquent à l'impopularité, celui-ci ne convient plus aux exigences de l'esprit nouveau, qui est sensible à un autre type d'émotion esthétique. Ayant éliminé tout l'appareil de « descriptions et d'aventures », c'est-à-dire « événements, récits, peintures de la réalité », l'œuvre symboliste ne requiert pas une « admiration créatrice », mais simplement « spectatrice ». Puisant et se chargeant de la représentation d'un monde

¹¹*Ibid.*, p. 19.

¹²*Ibid.*, p. 15.

¹³*Ibid.*, p. 19.

¹⁴*Ibid.*, p. 20.

crépusculaire, défini en termes de « faiblesse » et d'« idéalité », le symbolisme transforme la matérialité du monde en univers mental. S'il n'est plus prisé par le lecteur contemporain c'est parce que celui-ci a changé de « goût » et d'« âme » :

Il serait absurde d'attaquer le symbolisme, de lui adresser des reproches comme à quelqu'un qui aurait failli. Il s'est bien acquitté de sa tâche, il a bien mérité de l'histoire, il est digne de passer au rang des époques classiques. Mais justement cela veut dire que nous ne sommes plus avec lui, en face de lui ; nous n'avons plus l'âme qu'il faudrait pour le soutenir et pour l'animer ; nous nous sommes déplacés, nous avons glissé un peu plus loin, nous n'écoutons plus ce qu'il dit [...]. Dans ce concert si fin et si intime qu'est un poème symboliste, nous ne pouvons plus jouer notre partie. C'est en ce sens – mais en ce sens seulement – que le symbolisme est mort.¹⁵

Son épuisement s'inscrit ainsi dans la dynamique de la pensée artistique qui se renouvelle continuellement. Rivière évite d'attribuer la mort du symbolisme à son prétendu caractère décadent. La découverte de la poésie symboliste a d'ailleurs contribué à sa formation intellectuelle et lui a permis ensuite de fonder, par opposition, l'esthétique du roman d'aventure.

Pour un roman qui « s'avance à coups de nouveauté »

Il convient de préciser avant tout que l'essai « Le Roman d'aventure », publié en trois livraisons successives de mai à juillet 1913, est un texte emblématique pour la pensée contemporaine, une « analyse » de la situation littéraire et un « manifeste »¹⁶. Puisqu'à la veille de la Grande Guerre la littérature de la Belle Epoque se définit en termes d'anachronisme et de décadence, Rivière forge le profil du roman de demain, en accord avec le monde nouveau qui émerge. Niant une tradition littéraire « crépusculaire », en l'occurrence le symbolisme, l'esprit « aventureux » se fonde sur trois principes fondamentaux, situés dans le prolongement de l'esthétique futuriste : le dynamisme qui s'associe au plaisir de vivre au milieu des événements, dans un présent « tout débarbouillé de son passé, tout gagné par l'avenir »¹⁷ ; la redécouverte du monde par le regard primitif, investi du goût du hasard, de l'invention progressive de l'univers ; et enfin la révélation de l'homme dans sa dimension individuelle et ontologique. Ce sont les « plaisirs nouveaux », qui témoignent d'un changement de « goût » et d'« âme » de l'homme moderne, fût-il lecteur, romancier ou critique littéraire.

¹⁵ *Ibid.*, p. 22-23.

¹⁶ Cf. Alain Clerval, « Postface » *op. cit.*

¹⁷ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, *op. cit.*, p. 26.

L'homme nouveau et l'écrivain « en état d'aventure »

Plaçant l'homme nouveau sous les auspices d'un mystérieux rajeunissement, Rivière lui confère comme corollaire une « âme vive, aiguë et susceptible [...] qui s'est remise à brûler » au contact des objets, qu'elle explore et redécouvre. Des éléments vitalistes et humanistes s'y retrouvent, concourant à la réconciliation de l'art et de la vie. Le moderne est fasciné par l'idée « d'être quelqu'un à qui quelque chose arrive »¹⁸, mais aussi par l'impulsion d'agir et de réagir aux événements qui le sollicitent :

Plaisir d'être au milieu de l'univers ! A droite – ou bien est-ce à gauche ? – un événement nous épie, prêt à sauter sur nous. Tant pis ! Tant mieux ! L'espace est libre de tous côtés ! Ah ! je ne vois rien ! Pourtant il est peuplé de toutes mes aventures prochaines ; elles sont là à deux pas de moi ; elles me menacent de leur sourire invisible ; je ne sais pas encore... Tout un avenir où j'entre peu à peu. Non, il n'est pas vrai qu'il soit fait d'avance et comme déjà parcouru par un autre ; il se forme à mon approche ; il s'invente [...]. Plaisir d'être au milieu de tous les événements du monde et de n'en être pas le maître et pourtant de les voir se créer à ma ressemblance, à mesure que j'avance parmi eux¹⁹.

L'homme nouveau se remarque non seulement par la disponibilité au fortuit, à l'imprévu, à ce qui « advient », mais aussi par son aptitude à catalyser les « aventures prochaines ». L'avenir se présente comme un espace prometteur, s'offrant à la conquête de l'esprit aventureux. Pourtant, ce n'est pas à un statut dominateur que ce dernier aspire, mais à l'émotion d'être confondu avec la vie et le monde et d'en prendre progressivement conscience.

Le moderne redécouvre aussi le « goût de l'homme », l'appétit de la rencontre avec autrui. Ce n'est pas une émanation de l'humanitarisme à vocation sociale, mais un intérêt pour la nature humaine, telle qu'elle se manifeste dans chaque individu. La curiosité d'anthropologue, le regard qui « demande » et « interroge avidement », se conjugue avec l'amour de l'humanité :

[...] nous avons retrouvé la nouveauté du visage humain ; de nouveau nous sommes ignorants de nos semblables, nous sommes jetés tout neufs au milieu des créatures. Ah ! qu'elles sont étonnantes et délicieuses !²⁰

¹⁸*Ibid.*, p. 27.

¹⁹*Ibid.*, p. 27-28.

²⁰*Ibid.*, p. 29.

La mystique de la découverte aurorale se transforme en principe de création. En effet, proclamant le présent comme « âge du drame et du roman », à la différence du symbolisme qui avait institué « le règne de la poésie », Rivière projette les coordonnées de l'esprit nouveau sur le portrait idéal du romancier futur. « L'écrivain de demain », en opposition avec l'écrivain symboliste, est « en état d'aventure », alors que son prédécesseur était « en état de mémoire »²¹. Son « ignorance de l'avenir » se conjugue parfaitement avec la « nouveauté au monde »²².

Le classicisme d'une « œuvre en acte »

Pourtant la création à laquelle il se consacre se définit paradoxalement par le caractère achevé de la pensée, par la « clarté » et la « distinction » des idées véhiculées, par la délimitation précise des enjeux fictionnels. La critique a souligné la réconciliation des principes contradictoires, qui s'effectue à cette époque : l'ouverture à la nouveauté, le dynamisme et la perméabilité absolus de l'esprit d'une part, la netteté et la précision classiques de la forme de l'autre part. Selon Alain Clerval « l'idée de la *N.R.F.* est née d'une tension féconde entre la fidélité à un classicisme, entendu comme une école de rigueur et d'accomplissement formel, et une ouverture, un renouvellement incessant des singularités psychologiques, une "aventure" aux confins de l'étrange ou de l'interdit »²³. Contrastant avec l'esprit de l'époque, la tradition classique bénéficie d'un prestige réel. Albert Thibaudet expliquait ce paradoxe du classicisme mis en valeur par la Révolution et le romantisme de la façon suivante : « La croyant perdue, on a senti davantage sa nécessité, sa beauté. Les bribes qu'en restituait le temps étaient accueillies comme la drachme ou la brebis égarée de *l'Evangile*²⁴ ». Jacques Rivière est considéré, de par sa formation et son tempérament, comme « l'héritier du classicisme, que son époque confronte aux convulsions de la modernité naissante »²⁵. En effet Rivière précise que ses maîtres ont été « Descartes, Racine, Marivaux, Ingres, Cézanne, ceux qui refusent l'ombre ». Sa démarche critique est ainsi marquée par une tension entre « la pureté d'un élan créateur originel » et « la perfection, difficilement atteinte, d'une forme sans quoi l'artiste avoue sa démission »²⁶. Rivière aspire ainsi à un roman où « l'exigence de crédibilité et de richesse est tenue d'enfermer, dans

²¹ *Ibid.*, p. 55.

²² *Ibid.*

²³ Alain Clerval, *op. cit.*, p. 92.

²⁴ Albert Thibaudet, « L'Esthétique des trois traditions », *LaN.R.F.*, janvier 1913, p. 5.

²⁵ *Ibid.*, p. 88.

²⁶ *Ibid.*, p. 89.

une géométrie formelle impeccable, la profusion, le désordre imprévisible, volcanique d'une matière romanesque qui [...] débordera toujours, et déjouera les intentions de son auteur »²⁷.

Contrairement à l'écrivain romantique, qui fixe la pensée artistique à l'état « rudimentaire », le romancier classique du XX^e siècle n'insère dans son œuvre rien « qui ne soit complètement abouti, parfaitement arraché aux limbes de la pensée »²⁸. Le classicisme auquel réfère Rivière comporte alors une acception assez large :

L'œuvre classique, c'est l'œuvre en acte ; c'est celle envers laquelle son auteur s'est complètement acquitté, celle dont chaque molécule a été lentement amenée à sa perfection.²⁹

C'est d'un classicisme en tant que principe de pensée, qui ne s'identifie ni avec le Classicisme en tant qu'école littéraire, ni avec les œuvres du XVII^e siècle, ni avec le classicisme cartésien, que se revendique l'œuvre moderne souhaitée. Si la démonstration de Rivière fait appel à Descartes, à son *Discours de la méthode*, pour définir les critères d'un accomplissement, d'un achèvement classiques, elle nuance la question en l'orientant vers le domaine strictement littéraire. De Descartes, Rivière retient le caractère rigoureux de la pensée qu'il applique au roman, à l'aptitude de finaliser toutes les virtualités inscrites dans le projet de l'auteur. Ce ne sont pas alors la « simplicité abstraite », « la résolution en idées simples » ou le « dénouement dans l'évidence » qui sont visés, mais la capacité de l'auteur d'« imite[r] le scrupule de la pensée pure » : « nous voulons que la fantaisie se comporte dans son domaine comme la raison dans le sien »³⁰. Ainsi une œuvre « en acte » doit être comprise dans le sens cartésien, celui d'idées « parvenues à l'état de parfaite *clarté* et *distinction* »³¹. Contre la « prétendue informité du réel », transcrite par une poétique de la « fluidité », de la « continuité », du « passage », de l'« atmosphère » – autant de prémisses de l'ancienne esthétique littéraire, picturale et musicale –, le roman à venir se compose de choses « nettes, vives, propres, bien exactes, bien pures, bien décisives, bien pareilles à elles-mêmes »³². Enfin la notion d'œuvre « en acte » se rattache chez Rivière à celle d'événement romanesque, car « la parfaite actualisation d'un roman, c'est sa

²⁷ Alain Clerval, *op. cit.*, p. 116.

²⁸ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, *op. cit.*, p. 32.

²⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁰ *Ibid.*, p. 43.

³¹ *Ibid.*, p. 45.

³² *Ibid.*, p. 46.

parfaite activité. Quand il est en acte, c'est quand il n'est plus composé que d'actions »³³. Les parenthèses poétiques du roman symboliste, ainsi que les manifestations de la sensibilité auctoriale, – « plaintes », « mélancolies » ou « élans » – sont définitivement remplacées par des événements :

Cartes sur table : je veux tout voir. Je saurais bien vous dire ensuite si c'est émouvant. Mais distribuez d'abord, je vous prie, en dialogues, en rencontres, en visites, en lettres, en montées et descentes d'escaliers, en incidents de trottoir, en hasards de coins de rue, toutes ces belles impressions que vous voudriez me communiquer directement.³⁴

Romancier, personnage, lecteur – trois avatars de l'aventurier

Les tendances « classiques » sont pourtant contrecarrées par le souci de ne jamais anticiper sur l'aventure de la matière romanesque, dont tous les enjeux poétiques, psychologiques, esthétiques ne peuvent et ne doivent pas être prévus à l'avance. L'acception que Rivière donne à « l'aventure » est ainsi révélatrice. Celle-ci joue subtilement sur le sens usuel, tel qu'il apparaît dans le roman d'aventures, illustré par Stevenson ou Dickens, et sur sa transposition dans la poétique du roman. L'aventure est envisagée également sur le plan narratif : elle gère la construction du roman et définit aussi bien le rapport de l'auteur à la matière artistique qui se forme à son contact, que le rapport du lecteur au roman, lequel ne se dévoile que progressivement. L'esthétique de Rivière accorde à l'écrivain le statut d'explorateur, poursuivant une démarche d'aventurier :

Ici nous avons un créateur qui marche parmi ses inventions, comme un voyageur entre des taillis ; il n'y voit pas à plus de quatre pas ; tout lui est bouché ; il avance : on ne lui demande pas autre chose, il a bien assez de peine comme ça. Il est en face de son œuvre, comme il est en face du monde : là où il se trouve en elle, c'est toujours le plus loin qu'il soit allé ; tout le reste est encore de l'avenir pour lui.³⁵

Confondu avec son œuvre, il ne la connaît ni ne la maîtrise. Sa démarche tâtonnante n'évolue pas en fonction d'un fil conducteur, mais avance au hasard. L'addition d'éléments relatifs à l'histoire racontée débouche sur la complexité, l'abondance, le foisonnement de la matière romanesque. Mais c'est précisément cette accumulation informe qui procure au lecteur

³³*Ibid.*, p. 54.

³⁴*Ibid.*, p. 52-53.

³⁵*Ibid.*, p. 55.

une mise en contact direct avec le réel. L'œuvre devient une entité informe, une sorte de « monstre », se construisant dans une « atmosphère de multiplication, d'exagération et de débordements »³⁶, et dont les composantes ne se rattachent pas explicitement les unes aux autres. Les « excroissances », les détails, les digressions ne sont pas exclus, au contraire ils y sont conviés car responsables de retenir l'histoire, de la faire exister.

Quant au personnage, il évolue de façon indépendante, débordant les attentes de son créateur et provoquant par ses actes l'interrogation et la découverte continues. Il se situe à l'opposé du personnage qui s'organise autour d'un noyau théorique, précédé et suscité par l'idée de son auteur. L'antithèse permanente à laquelle Rivière recourt pour fixer les attributs du roman nouveau par rapport au roman français antérieur, anticipe en quelque sorte les notions modernes de vision, de champ, de point de vue et de focalisation, notamment la « vision du dehors » et la « focalisation externe » :

Dans le roman nouveau [...] on le [le personnage] verra revenir sur son auteur, marcher sur lui ; c'est un étranger. Il déborde de partout sur ce que l'écrivain sait de lui ; il est en excès sur tout ce qu'il en dit ; il a son âme avec lui ; il arrive du fond ; la première chose à faire, c'est de l'interroger ; celui qui l'a créé est là à côté de nous dans la même ignorance et dans la même attente que nous³⁷.

Composition, stratégie auctoriale, personnage – tout converge vers la constitution du « caractère de roman d'aventure », c'est-à-dire d'un roman « qui s'avance à coups de nouveauté »³⁸. Le sens de l'œuvre, dont la progression entraîne sa perpétuelle modification, les tâtonnements et les approximations auxquels obligent les héros, le développement aléatoire des événements qui ne sont pas « contenus les uns dans les autres » instituent une émotion artistique particulière, celle « d'attendre quelque chose, de ne pas tout savoir encore, [...] d'être amené aussi près que possible sur le bord de ce qui n'existe pas encore »³⁹. L'aventure devient alors le principe universel qui forme l'œuvre en profondeur :

³⁶*Ibid.*, p. 58.

³⁷*Ibid.*, p. 63.

³⁸*Ibid.*, p. 68.

³⁹*Ibid.*, p. 74.

L'aventure, c'est ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer⁴⁰.

Ainsi défini, le « roman d'aventure » ne se réfère exclusivement ni à la forme, ni à la matière de l'œuvre, mais à la capacité de les faire collaborer afin d'éveiller l'intérêt et la participation active du lecteur.

Echos européens du « roman d'aventure »

L'émergence de ce nouveau concept d'aventure et d'une esthétique romanesque qui se fonde sur les vecteurs du « plaisir d'être quelqu'un à qui quelque chose arrive », du « plaisir d'être au milieu de tous les événements du monde » et du « plaisir d'être au milieu des hommes »⁴¹, suscite d'abord des interrogations parmi les critiques de *La N.R.F.* (A. Thibaudet, J. Copeau) ainsi que des *Nouvelles littéraires* (E. Jaloux) et inspire ensuite une série d'articles appartenant à un groupe de jeunes critiques belges (Gille Anthelme, Georges Thialet, Robert Mathy, Léon Duesberg et Robert Poulet), qui donnent une première approche théorique du concept d'aventure dans la revue anversoise *Sélection* (1927) et une seconde dans *Nord* (1929).

L'importance de l'essai de Rivière et l'évolution du débat européen sur le roman d'aventure(s), tel qu'il apparaît successivement chez des théoriciens français, belges et italiens, révèlent leur complexité dans une étude qu'Eric Lysøe consacre aux « avatars et transmutations » du réalisme magique⁴². L'article étudie les distinctions importantes qui nuancent et parfois opposent la composante française et belge de cette réflexion. Le roman d'aventure est envisagé comme un chaînon dans l'évolution du concept de réalisme magique, préfiguré par le fantastique réel. Tandis que Jacques Rivière rejette l'esthétique symboliste qui doit céder la place à un réalisme précis et à « une démarche exploratrice susceptible d'entraîner à chaque instant l'auteur vers des découvertes inattendues »⁴³, mettant en rapport aventure et fantastique, André Breton oppose le merveilleux, qui s'apparente à une révélation poétique, et le fantastique, lié à la prose, qui échoue « dès qu'il cherche à s'organiser en monde *littéraire* cohérent »⁴⁴. Si Breton

⁴⁰*Ibid.*, p. 66.

⁴¹*Ibid.*, p. 27 et 28.

⁴² Eric Lysøe, « Le réalisme magique : avatars et transmutations », *Textyles*, n° 21 « Du fantastique réel au réalisme magique », Bruxelles, Le Cri, 2002, p. 10-23.

⁴³*Ibid.*, p. 16.

⁴⁴*Ibid.*

condamne catégoriquement la psychologie romanesque, le roman de Rivière n'exclut pas l'idée d'une aventure vue comme exploration intérieure.

Rivière et Breton maintiennent une opposition assez forte entre le roman et la poésie, considérant chacun le genre opposé comme inférieur. En revanche, Robert Poulet ainsi que les autres collaborateurs de *Nord*, qui réévaluent les prises de position de *La N.R.F.* et des surréalistes, défendent une catégorie intermédiaire, le roman poétique ; ils considèrent que l'insertion de la poésie dans le roman est essentielle, permettant l'évolution de l'aventure vers le domaine du fantastique.

Le roman d'aventures, dans son acception traditionnelle, est de ce fait l'objet d'approches divergentes. Jacques Rivière avertit que l'aventure ne se confond pas avec l'insolite et il exclut des littératures de l'imaginaire le roman policier (le roman à rebours, où tout a été dit dès la première page), en référence à Poe, ainsi que le merveilleux scientifique, la future science fiction, en référence à Wells. De son côté, André Breton exalte la « veine gothique », mais il ne retient de la littérature noire et du feuilleton que le « caractère automatique ou onirique »⁴⁵. Edmond Jaloux est lui aussi méfiant à l'égard du roman d'aventures, qui tend à se confondre avec le mélodrame et le feuilleton. En revanche, les critiques belges adoptent une perspective beaucoup plus synchrétique sur l'aventure. Ainsi, Léon Duesberg choisit comme modèles représentatifs de l'aventure *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, mais aussi *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* de E. A. Poe et même Wells. Gille Anthelme met en relation l'aventure et le cinéma, évoquant l'exemple du cinéaste américain Charles Ray. Partant des propositions de Rivière et Jaloux, ils enrichissent leur conception de l'aventure, la déplaçant vers des domaines que la critique française refuse de considérer.

A l'époque moderne, réapprendre à raconter des exploits d'aventuriers ne représente pas toujours le médiateur infallible de la véritable aventure. Dans la perspective « mystique » de Léon Duesberg, le concept d'aventure ne recouvre plus un ensemble de circonstances à caractère spectaculaire. Le « faux héroïsme », les « crimes spécieux », les « fugues » et les « évasions tapageuses », les « anecdotes piquantes » à « odeur exotique » sont insuffisants pour engendrer « la réelle aventure »⁴⁶. Celle-ci apparaît en revanche comme une donnée intrinsèque de l'esprit

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Léon Duesberg, « La mystique de l'aventure », *Nord. Cahiers littéraires trimestriels*, n° 2, juillet 1929, p. 152-153, [*Le Disque Vert*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1971, tome III, p. 580-581].

créateur, une composante du tempérament artistique, voire une seconde nature, et surtout comme une attitude essentiellement esthétique : « l'aventure n'est pas une chose indépendante de l'être, mais un autre être qui vit en nous, depuis toujours, plein de naïveté, plein de sortilèges, plein de mystère »⁴⁷. Il ne s'agit donc pas pour le romancier contemporain de récupérer des éléments qui appartiennent, par tradition, au roman d'aventures. Bien au contraire, il est obligatoire de procéder à la décomposition de ce dernier, vu l'incompatibilité entre l'aventure romanesque et « le sentiment de l'aventure [qui] n'est pas nécessairement actif ni apparent »⁴⁸.

Cependant, une revitalisation des œuvres contemporaines par la réinjection du romanesque à la manière de Poe, de Dickens, de Stevenson, de Conrad, n'est pas exclue. Certaines voix souhaitent même un retour aux aventures canoniques, afin d'accéder à la véritable aventure moderne. Selon J. Copeau, l'« invention » et la « composition » redeviennent les paramètres fondamentaux du roman. Celui-ci apparaît comme une « histoire inventée » dont la composition maintient le lecteur en suspens, dans l'attente de la « chose qui n'a pas été dite, qu'[il] ne connaît pas encore, qui tout à l'heure arrivera et qui sera la plus surprenante, la plus enivrante de toutes, parce qu'elle s'ajoute, la dernière, à la somme du possible »⁴⁹. Les éléments structurants les plus féconds sont l'« inconnu », le « hasard », le « choc », le jeu infini du possible en tant « qu'instrument d'exploration et de découverte », c'est-à-dire une « esthétique de l'illogique et de l'inconditionné ». Si l'aventure représente « *ce qui advient par cas fortuit* » et surtout la garantie que « *tout peut y arriver* », la notion même de *roman* est identifiée au principe de « grand intérêt – de curiosité, d'émotion, d'admiration – provoqué, prolongé, renouvelé chez l'auditeur »⁵⁰. Le « roman d'aventures » n'est pas « une variété, une spécialisation du genre romanesque », mais il apparaît comme « le type même du roman, avec tous ses attributs et toutes ses puissances », étant donnée que « l'aptitude à narrer de longue haleine des aventures » représente « la *disposition romanesque* par excellence »⁵¹.

Conclusions

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 157 [p. 585].

⁴⁹ Jacques Copeau, « Les Romans : Le docteur Lerne, sous dieu. Le Péril bleu », *La Nouvelle Revue Française*, n° 41, 1^{er} mai 1912, p. 876-877.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 880.

⁵¹ *Ibid.*, p. 879.

Le débat sur le roman de l'avenir, tel qu'il apparaît dans les pages de *La N.R.F.* ainsi que des revues belge *Le Disque Vert*, *Nord*, *Sélection* ne se constitue pas en un véritable courant esthétique ni ne s'inscrit parmi les écoles littéraires⁵² qui, se cristallisant autour d'un programme esthétique ainsi que d'un pôle institutionnel ou éditorial, se succèdent et se concurrencent à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Tandis que les écoles littéraires fonctionnent, *stricto sensu*, suivant « un principe hiérarchique », impliquant « un enseignement théorique de maître à disciples », et se fondent sur « une idéologie collective, des programmes et des manifestes »⁵³, l'essai de Jacques Rivière (1913) ainsi que les études théoriques que celui-ci inspire, après la guerre, chez ses confrères européens apparaissent plutôt comme une succession d'interventions convergentes, mais isolées, qui ne composent pas un ensemble parfaitement cohérent et homogène.

Le décalage temporel – la guerre sépare le débat lancé par Rivière de ses échos théoriques et romanesques européens –, ainsi que la polarisation géographique de cette démarche irradiant de Paris vers d'autres points de l'Europe, contribuent sans doute à l'aperçu fragmentaire qu'on peut avoir de ce phénomène.

Néanmoins, le concept d'aventure, fondé sur l'hybridation des aventures thématiques et de l'esthétique de l'aventure, marque indiscutablement un renouvellement du roman d'avant et d'après la Première Guerre. Faisant l'objet d'approches parfois différentes, le nouveau roman d'aventure(s), dans son acception européenne, conjugue le roman et la poésie, le « roman poétique » et l'héritage controversé du symbolisme, l'aventure qui « s'avance à coups de nouveauté » et l'aventure rétrograde, l'analyse psychologique et les énergies de l'inconscient, les éléments réalistes et fantastiques.

⁵² « Ecole littéraire » désigne *stricto sensu* « un regroupement d'écrivains autour d'un programme esthétique et, souvent, de moyens éditoriaux. Mais le terme [...] a été souvent étendu par la critique pour désigner aussi bien des "groupes" ou des "chapelles" que des "mouvements" » (Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 162).

⁵³ *Le Dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 163.

Bibliografie

1. ANTHELME, Gille, « Sous le signe de la jeunesse », *Nord. Cahiers littéraires trimestriels*, n° 2, juillet 1929, p. 140-151, [Le Disque Vert, Bruxelles, Jacques Antoine, 1971, tome III, p. 568-579].
2. ANTHELME, Gille, DUESBERG, Léon, MATHY, Robert, THIALET, Georges, « Le Roman », *Sélection. Chronique de la vie artistique et littéraire*, numéro spécial, nouvelle série, 1927, p. 489-547.
3. BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2005.
4. COPEAU, Jacques, « Les Romans : Le docteur Lerne, sous dieu. Le Péril bleu », *La Nouvelle Revue Française*, n° 41, 1^{er} mai 1912, p. 871-881.
5. DUESBERG, Léon, « La mystique de l'aventure », *Nord. Cahiers littéraires trimestriels*, n° 2, juillet 1929, p. 152-163, [Le Disque Vert, Bruxelles, Jacques Antoine, 1971, tome III, p. 580-591].
6. GUILLAUME, Isabelle, *Le Roman d'aventures depuis « L'Ile au trésor »*, Paris, L'Harmattan, 1999.
7. JALOUX, Edmond, « Le Roman, par MM. Gille Anthelme, Léon Duesberg, Robert Mathy et Georges Thialet (Numéro spécial de *Sélection*) », *Les Nouvelles Littéraires*, 26 novembre 1927, p. 3.
8. LYSØE, Eric, « Le réalisme magique : avatars et transmutations », *Textyles*, n° 21 « Du fantastique réel au réalisme magique », Bruxelles, Le Cri, 2002, p. 10-23.
9. MATHY, Robert, « Importance et futilité du roman », *Nord. Cahiers littéraires trimestriels*, n° 2, juillet 1929, p. 183-188, [Le Disque Vert, Bruxelles, Jacques Antoine, 1971, tome III, p. 611-616].
10. POULET, Robert, « Les conditions du roman et la question du „roman poétique“. A propos du *Grand Meaulnes* », *Nord. Cahiers littéraires trimestriels*, Deuxième cahier, juillet 1929, p. 125-139 [Le Disque Vert, Bruxelles, Jacques Antoine, 1971, tome III, p. 553-567].
11. RIVIERE, Jacques, « Le Roman d'aventure. I », *La Nouvelle Revue Française*, n° 53, mai 1913, p. 748-765.

12. « Le Roman d'aventure. II », *La Nouvelle Revue Française*, n° 54, juin 1913, p. 914-932.
13. « Le Roman d'aventure. III », *La Nouvelle Revue Française*, n° 55, juillet 1913, p. 56-77. Rééd. Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, Paris, Editions des Syrtes, 2000.
14. TADIE, Jean-Yves, *Le Roman d'aventures* [1982], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1996.
15. THIALET, Georges, « Le „domaine perdu“. Un monde romanesque », *Nord. Cahiers littéraires trimestriels*, n° 2, juillet 1929, p. 164-182, [*Le Disque Vert*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1971, tome III, p. 592-610].
16. THIBAUDET, Albert, « Le roman de l'aventure », *La Nouvelle Revue Française*, septembre 1919, p. 611.

CHRONOS OVERTHROWN – SHAKESPEARE SETS THE TIME ON MOUNT OLYMPUS

Simona Catrinel Avarvarei

Assist. Prof., PhD, “I. I de la Brad” University of Iași

Abstract: Shakespeare’s time is that of immortal gods, a creator deity who (re)defined the architecture of the world, shaping its sensitive core and labouring over every minutia detail of its fabric. Like Prometheus, who stole the fire from the gods and offered it to mortals, Shakespeare metamorphosed time and melted it down in every single fibre of the human soul, from sovereigns to paupers, people of his age and contemporary readers. He made them all people of his time, regardless of arbitrary chronologies and historical epochs. What better moment to muse on fugit irreparabile tempus and its transience than now when humankind commemorates four hundred years since the death of William Shakespeare and four hundred and seven years after the publication of his collection of 154 sonnets? This paper approaches some of the Shakespearean sonnets that ask time to narrate the story of the world as he knew it then, as we understand it now, and as it will always be remembered. On stage comes Time, and room we make to it, revealer, not destroyer.

Keywords: Shakespeare’s Sonnets, time metaphors, transience, love

“He was not of an age, but for all time!” Ben Johnson wrote in his famous eulogy, “To the Memory of my Beloved, the Author Mr. William Shakespeare: and What He Hath Left Us” (U. V. XXVI), recorded as the original introduction to the First Folio of Shakespeare’s plays, printed in 1623, and one of the most memorable forewords ever written. What a quintessential insight into the work of the Bard of Avon, the master of the quill that entrusted the white of the paper with some of the most genuine, painstakingly articulated expressions of the human self; it is as if the Creator himself, dwelling in the most intimate fibres of His work, came to tell the story of something which had not been rightfully explored and revealed to the world. If the Book of

Genesis narrates the story of the way in which God created the world, the works of William Shakespeare talk about the inner world of God's regent, the Man, whose endless realms of feelings and experiences still had nooks untrodden and poems unsung. "To unpath'd waters, undream'd shores" (The Winter's Tale, Act IV, Scene 4) rambled the Bard, portraying like no one other the pulsing kaleidoscope of man's heart and soul, instilling life in every word he wrote and uttered; it was silence, oblivion, insignificance that he defied with his defying treat of time, not through a scornful, declarative self, but through the drop of inspiring wisdom with which his mind and quill eroded time:

"[...] Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more" (Macbeth, Act V, Scene 5).

Heavily influenced by the *panta rhei* concept of transience, which axiomatically summarizes the Horacian belief that *vitae summa brevis est*, Shakespeare made poetry his weapon and with it fought for a tale which, unlike Macbeth's, had a meaning, as it came to signify *something*. Its echoes are not to be lost in deserts of emptiness, they are to co-exist with mighty *Time* itself, and become timeless. Much influenced by Ovid, Shakespeare reconfigured, in his own, personal and intimately assumed way, the Latin poet's credo as recorded in the epilogue of the *Metamorphoses*, beyond ephemeral geometries of power and geography:

And now my work is done, which neither the wrath of Jove, nor fire, nor sword, nor the gnawing tooth of time shall ever be able to undo. When it will, let that day come which has no power save over this mortal frame, and end the span of my uncertain years. Still in my better part I shall be borne immortal far beyond the lofty stars and I shall have an undying name. Wherever Rome's power extends over the conquered world, I shall have mention on men's lips and, if the prophecies of bards have any truth, through all the ages shall I live in fame (Metamorphoses.15: 871-879).

"No wonder that Shakespeare [...] found in Ovid a literary *alter-ego*" notes Coppélia Kahn (Kahn 1997), twinned as they were in the brilliant art of writing. In his complex introduction to the 1986 New Penguin Shakespeare edition of the *Sonnets*, John Kerrigan speaks about "a dislocation in man's sense of himself and the world", that comes to define an epoch

which made people recalibrate the sense of time, no longer abundant, as it was thought to be during the Middle Ages, but rather rare and invaluable:

The invention and dissemination of mechanical time in the Renaissance brought about a complete reordering of sensibility. Spencer's monster with his "flaggy wings" and swingeing "scythe" was born and bred in a clock... Time in rags with his scythe and hourglass; such figures were elaborated because they gave writers and artists emblems in which they could encapsulate their hopes and fears... Each day of the medieval year – summer and winter – was divided into twelve hours. So the hours were long in the summer and short in the winter. They dilated as harvest drew near and contracted again as the days grew cold...(Kerrigan, 1986: 34).

The critic senses this anxious displacement of time in Shakespeare that had practically "invaded" his life. Let us listen to his voice, through Richard II's soliloquy:

[...] keep time: how sour sweet music is,
When time is broke and no proportion kept!
So is it in the music of men's lives.
And here have I the daintiness of ear
To cheque time broke in a disorder'd string;
But for the concord of my state and time
Had not an ear to hear my true time broke.
I wasted time, and now doth time waste me;
For now hath time made me his numbering clock:
My thoughts are minutes; and with sighs they jar
Their watches on unto mine eyes, the outward watch,
Whereto my finger, like a dial's point,
Is pointing still, in cleansing them from tears.
Now sir, the sound that tells what hour it is
Are clamorous groans, which strike upon my heart,
Which is the bell: so sighs and tears and groans
Show minutes, times, and hours. (Richard II, Act V, Scene 5)

Looking at it *sub specie aeternitatis*, time has deeply engraved itself onto the very spirit of the Renaissance age, and so seizing was its grasp that nothing could be construed outside its

frame. The intimate, almost ontological relationship between one's nature and time outlines, beyond its mere Chronos-borne dimension, the far more profound projection of a self, equally sensitive and sensible in building a relationship with the complex philosophy of *minutes, times and hours*. No longer a peacefully flowing river, but rather a precipitous waterfall, time comes to waste all those who *wasted* it, and it is as much transience as thorough understanding in this process. The anguishing grief of falling out of time accompanies Richard's fall. Shakespeare set the time of human mind and soul, interpreting it from a considerably richer perspective than the two dominant philosophies of the moment, the ones that did inspire him, but failed to imprison his mind - the Greek perception of time as cyclical, and the Hebrew perception of it as a 'historical continuum' (Hill 1997:72) where Almighty God sets a 'proper time for everything under heaven' (Hill 1997: 75). Shakespeare must have anticipated the thoughts of Wittgenstein who questions the passage of time as movement itself and rather links it to the succession of events one comes to witness and experience in one's life, further deepened by Spengler's conviction that unlike space and its physical certainty, time is a discovery only made possible through the articulated process of thinking: "Time"[...] is a discovery, which is only made by thinking. We create it as an idea or notion and do not begin till much later to suspect that we ourselves are Time, inasmuch as we live' (Spengler 1934: 122). It was his keenest desire to depict man and his fragile, yet so often resolute self, as capable of fighting against the devastating force of time with wits and ingenuity (Hill 1997: 104). His *thoughts are minutes*, and with every word he utters and vision he imagines, worlds are waiting to be explored, peaks to be conquered and a time to gain contour – the time of the man who dares, loves and defies ephemeral platitudes with his thoughts. Thoughts which, in what the *Sonnets* are concerned, were meant to be shared with only a few, as they circulated mostly in manuscript, from 1591-5, when it is said that Shakespeare began drafting them until their publication in the *Quarto*, in 1609. Paradoxically, it has not yet been discovered whether Shakespeare authorized this only lifetime edition of his *Sonnets* or not, nor if he wanted his them to be made public or to remain private, in manuscript form. What we do know is that the first public mention of the *Sonnets* appeared in Francis Mere's *Palladis Tamia*, in 1598:

As the soule of Euphorbus was thought to live in Pythagorus: so the sweete wittie soule of Ovid lives in mellifluous & hony-tongued Shakespeare, witness his Venus and Adonis, his Lucrece, his sugred

Sonnets among his private friends. As Plautus and Seneca are accounted the best for Comedy and Tragedy among the Latines: so Shakespeare among the English is the most excellent in both kinds for the stage; for Comedy, witnes his Gentlemen of Verona, his Errors, his Loves labors lost, his Loves labours wonne, his Midsummers night dreame & his Merchant of Venice: for Tragedy his Richard the 2. Richard the 3. Henry the 4. King John, Titus Andronicus and his Romeo and Juliet. (Riverside 1997: 970)

Ovid and Shakespeare may describe an allegoric master and pupil relationship, who, despite being separated by centuries and seashores flew together like the legendary ancient rivers Neda and the Lymax, where mighty Zeus was presumably born. As the Lymax joins the Neda river at Phigalia, so did Shakespeare approach the work of Ovid when just a grammar school attendee. According to Jonathan Bate, 'Extensive reading and memorizing of the *Metamorphoses* was almost universally required in sixteenth century grammar schools ... It is not an exaggeration to say that Shakespeare's first lessons in poetry were lessons in the imitation of Ovid' (Bate 1993, passim). Furthermore, Shakespeare must have read Ovid not only in Latin, but also in English thanks to Arthur Golding's translation of the *Metamorphoses*, work completed in 1567. Like his master, Shakespeare believed that the 'Devouring Time' can only be kneeled down in final defeat with the power of the quill and the magic of the lyric passion. Addressing it directly, in a boldly defiant attitude, the sonneteer cries his unwavering faith in the might of his versified affection, his only weapon in the fight with time. Capitalized and almost shouted at, the Poet's greatest rival, Time itself seems to gradually loosen its grasp, crushed under its own weight ('old Time') and challenged by a fresh, audacious self; it is the two possessives and their projections – 'my love', 'my verse' that end the sonnet as if they were the final strikes of a duel with a grand finale that dim 'old Time' and dissolve its destructive action – 'thy worst', 'thy wrong', as in Sonnet 19:

Devouring Time, blunt thou the lion's paws,
And make the earth devour her own sweet brood;
Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,
And burn the long-lived phoenix in her blood;
Make glad and sorry seasons as thou fleet'st,
And do whate'er thou wilt, swift-footed Time,
To the wide world and all her fading sweets;

But I forbid thee one most heinous crime:
O! carve not with thy hours my love's fair brow,
Nor draw no lines there with thine antique pen;
Him in thy course untainted do allow
For beauty's pattern to succeeding men.
Yet, do thy worst old Time: despite thy wrong,
My love shall in my verse ever live young. (19)

This poetic credo of an artist convinced that all it takes to overthrow time is talent and wits surfaces in various poems as testimony of the fact that *in hoc signo* (versified love) *vinces*, since *ars longa, vita brevis*. Among them is Sonnet 30, one of Shakespeare's most meditative and delicate poems which adds up, in an intimate exercise of emotional economy, inwardly projected against the deep abysses of memories, and intelligently anchored by a special choice of words ('waste', 'expense', 'grievance', 'cancelled', 'paid before', 'losses') stories of life, evanescent moments of time which had bitten deep into the flesh of things:

When to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past,
I sigh the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail my dear time's waste:
Then can I drown an eye, unused to flow,
For precious friends hid in death's dateless night,
And weep afresh love's long since cancelled woe,
And moan the expense of many a vanished sight:
Then can I grieve at grievances foregone,
And heavily from woe to woe tell o'er
The sad account of fore-bemoaned moan,
Which I new pay as if not paid before.
But if the while I think on thee, dear friend,
All losses are restor'd and sorrows end. (30)

Much to the reader's surprise, and relief, 'when' comes to be opposed by 'but' and some sort of magic happens as incongruities and losses begin to disappear, and all sorrow is dwarfed by the joy of thinking of and remembering an old friend. In poetry, and love, minuses may turn to

pluses, eventually defining a game of personal reflection. Will's magic quill *metamorphoses* not only the abstract, mathematical laws of accounting, but also those of nature whose 'changing course' may be halted by the revering verse of the poet whose 'eternal summer shall not fade', as nor will beauty and the love he nurtures.

Sonnet 18 with its evermore famous opening line 'Shall I compare thee to a summer's day?' delicately approaches the theme of transience with the same mellow touch that neither conceals truths, nor belittles their substance, but which brilliantly comes to breathe the magic air of hopefulness. The sonnet brings forward not despair that 'shakes the darling buds', but also a sense of faith that comes to tell the story of the poem, in the end. If this sonnet were a perfume, its head notes, the ones which, though strong in scent, evaporate quickly would most likely be related to hopelessness and crude transience. Ruthless in its passage, time takes its toll 'and every fair from fair sometime declines', while 'rosy lips and cheeks / Within his bending sickle's compass come' - Sonnet 116. Once again, the artist's voice erupts in all its vigour and fills the emptiness time carved into the things and stories it would formerly tell, with a straightforward belief in the power of man's supreme affection grafted onto his exceptional versing, a gift of God bestowed upon him in seed-bearing abundance. The special alchemy of the fragrance, nonetheless, relies heavily not so much on these top notes, but on the middle and base ones, that emerge just prior to when the top notes dissipate; in the case of Shakespeare's sonnet, it is these notes that last in time and bloom the dreamlike symphony of its verse which ultimately spells trust and optimism:

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date;
Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimmed;
And every fair from fair sometime declines,
By chance or nature's changing course untrimmed:
But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st;

Nor shall Death brag thou wand'rest in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st.
So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this and this gives life to thee. (18)

In the spirit of the Ovidian metamorphosis, verses 1 and 9 operate the alteration of two systems of reference, first considered in their ontological dimensions as approached by means of comparison, 'Shall I compare *thee* to a *summer's day*?', and later fusing one into the other, reaching intimate dissolution and mutual transformation, '*thy eternal summer* shall not fade'. The final couplet may be read in the key of a Shakespearean *alteration* of Ovid's testamental belief according to whom '[I] shall have mention on men's lips and, if the prophecies of bards have any truth, through all the ages shall I live in fame', since the English poet's hope breathes the same belief that time can only be defeated through his enduring art, the one called to ensure the immortality, both of himself, as of his muse.

The telluric arbitrariness of man's mechanical translation of the flow of time, allegorically referred to in Sonnet 12 – 'When I do count the clock that tells the time', whose number alludes to the number of the hours on the clock, is further echoed in Sonnet 60, that not only mirrors the minutes that make up an hour, as it continues with the same Ovidian attitude towards transience and fluidity:

Like as the waves make towards the pebbled shore,
So do our minutes hasten to their end;
Each changing place with that which goes before,
In sequent toil all forwards do contend.
Nativity, once in the main of light,
Crawls to maturity, wherewith being crown'd,
Crooked eclipses' gainst his glory fight,
And Time that gave doth now his gift confound.
Time doth transfix the flourish set on youth
And delves the parallels in beauty's brow;
Feeds on the rarities of nature's truth,
And nothing stands but for his scythe to mow:
And yet, to times in hope my verse shall stand,

Praising thy worth, despite his cruel hand. (60)

The waves of Virginia Woolf must have also washed the shores of the Shakespearean lyric, much influenced by his Latin friend and by the ancient concept of *panta rhei*. The same cyclical approach to time that characterizes the Greco-Roman philosophy floods the lines of the sonnet, and, as Katherine Duncan-Jones claims it is this perpetual toil that expresses a sense of loss that once was Ovid's sorrow too:

But looke,
As every wave drives other forth, and that that comes behind
Both thrusteth and is thrust itself: even so the times by kind
Doo fly and follow both at once, and evermore renew
For that that was before is left, and straight there doth ensue
Another that was never erst. (Metamorphoses.15: 230)

Life is nothing but an ongoing sequence of waves rolling in and out of some pebbles on a shore, witnesses, in their ephemeral existence, to the great rite of passage. 'Nativity', 'maturity', and 'crooked eclipses' roll like waves on the shores of the great rivers of life and death, though nothing can escape the ruthless 'scythe' of time which comes to mow all that once flourished and crowned the 'beauty's brow'. An almost overwhelmingly suffocating atmosphere 'rolls' whirling waves of implacable sadness out of the sonneteer's quill. The same pantheistic dissolution into nature and its cyclical flowing appears in Sonnet 73, where man's ages are closely linked to seasonal falloff: 'That time of year thou mayst in me behold / When yellow leaves, or none, or few, do hang / Upon those boughs which shake against the cold, / Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang' (73). The adverb *yet* mellows the overall tone of the poem and makes room for a hopeful thought which pledges to restore the decayed state of affairs, by instilling the promise of immortality. The inexpugnable walls of time crumble under the delicate yet sovereign force of *versified* love, whose spell corrodes brass, cracks stone, conquers the earth and equally floods the seas. 'Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea, / But sad mortality o'ersways their power, / How with this rage shall beauty hold a plea, / Whose action is no stronger than a flower?' (65) Opposing rough materiality to over enduring Chronos, Shakespeare does nothing but deepen the *antennagoge* of the ending couplet, that special expression of rhetorical

sophistication which Robert Matz mentions, quoting George Puttenham's *Arte of English Poesie* (1589), as 'compensating for a negative idea by following it with a positive one' (Puttenham qtd. by Matz 2008: 30). 'O, none, unless this miracle have might, / That in black ink my love may still shine bright' (65) reads the sonnet's couplet, and despite the slightly chromatic oxymoronic projection, 'black' – 'shine bright', the domineering colouring is that of adamant faith in what probably are the two things time with all its 'waves' cannot erase and steal away – love and its imprinting in witty words and elegant lines.

Paraphrasing Robert Matz, reading William Shakespeare's sonnets more than four hundred later, is still a question of building an intimate conversation, in which the contemporary self is invited to travel and discover a world still much alive and pulsing. And even if there is 'no happy ending in Shakespeare's Sonnets – just a series of provisional and partial efforts to stave off in different media the tortuous temporality of existence through an expression of the profundity of emotional attachment or through an assertion of the immortalizing power of poetry' (Schoenfeldt 2007: 140), *Time* is as much a revealer, as it also is a merciless destroyer.

Bibliografie

1. Bate, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*. pp. 1–47. Oxford: Clarendon Press. 1994.
2. Duncan-Jones, Katherine (ed.). *Shakespeare's Sonnets. The Arden Shakespeare*. London: Thompson Learning. 1997.
3. Heller, Ágnes. *Renaissance Man*. Trans. Richard E. Allen. London: Routledge & Kegan Paul. 2016.
4. Hill, John Spencer. *Infinity, Faith, and Time: Christian Humanism and Renaissance Literature*. Montreal, PQ, CAN: Mc Gill-Queen's University Press. 1997.
5. Kahn, Coppélia. 'Venus and Adonis', in Evans G. Blakemore (ed.). *The Riverside Shakespeare*. p. 76, Boston: Houghton. 1997.
6. Kerrigan, John (ed.). *The Sonnets and a Lover's Complaint*. London: New Penguin Shakespeare. 1986.
7. Matz, Robert. *The World of Shakespeare's Sonnets: An Introduction*. Jefferson, Carolina / London: McFarland & Company. 2008.
8. Mirsky, Mark Jay, *The Drama in Shakespeare's Sonnets. "A Satire to Decay"*. Fairleigh Dickinson University Press. 2011.
9. Ovid. *Metamorphoses Books IX-XV*. Trans. Frank Justus Miller. G. P. Goold (ed.). Cambridge, Massachussets / London: The Belknap Harvard University Press. 1984.
10. Schoenfeldt, Michael. 'The Sonnets' in Patrick Cheney (ed.). *The Cambridge Companion to Shakespeare's Poetry*. p. 140. Cambridge: Cambridge University Press. 2007.
11. Spengler, Oswald. *The Decline of the West*. 1934.
12. Vendler, Helen. *The Art of Shakespeare's Sonnets*. Cambridge, Massachusetts / London: The Belknap Press of Harvard University Press. 1999.

MAX BLECHER AND THE MEDIATED UNREALITY: SURREAL CINEMAGIC

Daniela Moldoveanu

Assist. Prof., PhD, Military Technical Academy, Bucharest

Abstract: Blecher builds his novels on the scheme of an oscillation between essence and appearance consisting in a succession of spaces for escaping the self – fixed points in the memory which define it in the order and in the sense of a secondary world, mediated by cinema. Appearance and artificiality, photographs and pictures gain their „vitality” due to the exacerbations of their ideal imperviousness in which the narrator would like to partake. But the „awakening” sought-after by the narrator only happens during sleep or, sometimes, in analogue spaces of cinema, fair or Panopticon type. These represent an interstice between the person who is real and the one who is „real” within the absolute of the intimate fictions; they entertain the illusion and amplify it by projecting oases of release. They are metaphors of the unconscious/subconscious; thus, from inside the screen or from the psychedelic atmosphere of the fair, apparitions spring out, and they are fast swallowed, appropriated, assumed and lived. He who gets lost in such spaces mimics his own, exterior, death and puts the world in between parantheses, assuming the life of „inhabiting an image”, in Bachelard’s words.

The nihilistic intimacy has only one exit, apart from the final one, and that is towards dreams, into the imaginary or the spectacular. But the lens of the psychedelic immanences intentionally suffer from myopia, which makes the emitter grope through the symbolic labyrinth. Losing oneself in the labyrinth, one seeks to find the centre, to dismantle it and reconfigure the self, purified of the „surplus” of unsatisfactory contingency, within the meaning of the ideal ipseity. The dream, contrary to the technique and intention of the surrealists, does not decompose/dislocate the Blecherian world but to reveal only the essential, which remains the main factor of mental cohesion, of reconciliation with the immediate reality in/by negation. Therefore, according to Nemoianu, cinema-type dreamlike grace notes and mediated unrealities, fair, Panopticon take away the morbid baggage and cathartically release the holder in the super-worlds he accesses, especially from the inside. Here is where one should search and find the transcendence of immanence in Blecher’s work.

Keywords: Max Blecher, ideal ipseity, thanatophoria, mediated unrealities, transcendence of immanence.

Thanatophoria – the mouse that gnaws at the narrator’s eye lid – in *The Lit-Up Burrow* ([...] *I saw, running on the edge of the blanket, the mouse that was gnawing my eyelid [...]*) – finally reaches its peak when the patient finds himself in the narrow room as if inhabiting a huge skull, that of his favourite horse that had died a few days before: *I found myself in the skull, the horse’s skull, in the splendid and dry emptiness of his dried bones. It was my room [...]*. From within death, the sanatorium takes on the appearance of a corpse gnawed at by mice and worms, continuously disappearing and decaying. The space moulds on the body, unveiling through sensory visions the past, the present and especially the future. And just as the sick young man eats his pet (the horse) „in a cruel beeftek” – hence the union with death – so the walls of the hospital end up pushing him into the devouring stomach of the predators and erosion: [...] *the decaying sanatorium [...] deserted in the storm, under the croak of the crows and the howling winds. I was on cement, shivering with cold and did not know what to do.*

The nihilistic intimacy has only one exit, apart from the final one, and that is towards dreams, into the imaginary or the spectacular: [...] *one should observe the mutations that occur during the brief developments from the denial of reality and re-colonization of it with fantasies drawn from an unknown “interior” biography. We can find here also the experience of nothingness [...]* (Mihăieș, p. 93). But the lens of the psychedelic immanences intentionally suffer from myopia, which makes the emitter grope through the symbolic labyrinth: *A misunderstanding of huge proportions and great diversity lies in the substance of reality, out of which our imagination can extract a tiny amount... the unknown warehouse full of shadows and surprises of reality.* Losing oneself in the labyrinth one seeks to find the centre, to dismantle it and reconfigure the self (purified of the surplus of unsatisfactory contingency) within the meaning of the ideal ipseity: *I often wonder with great emotion what the meaning of this continuous inner illumination might be and what is its proportion in the world.*

The dream, contrary to the technique and intention of the surrealists, does not decompose or dislocate the Blecherian world but to only reveal the essential, which remains the main factor of mental cohesion, of reconciliation in/by negation, with immediate reality: *The mythical metaphors and images of the disease threaten its reality and amend it, just as any secondary phenomenon tames and modifies the forces of the principal, openly expressed as harmful and self-destructive.* (Nemoianu, p. 109). Therefore, according to Nemoianu, cinema-type dreamlike

grace notes and mediated unrealities, fair, Panopticon take away the morbid baggage and cathartically release the holder in the super-worlds he accesses, especially from the inside: [...] *the fine thread of life, like a continuous strand of light and dreams that everyone draws from the maternal tank of reality [...]*. Here is where one should search and find the transcendence (of immanence) in Blecher's work.

Following Jung's footsteps (Jung 2004), the patient accesses the basis of the „collective unconscious” making the archetype the tank for the self and on the footsteps of Durand, the narrators juggle with the „anthropological structures of the imaginary”, gracefully taking advantage of the „fantastic function”: *It is the unknown store house of reality full of shadow and surprises*. The absurd, the aleatory comes as countered by seemingly chaotic modulations of the global screen.

Also, the evocation of a dream, of events, is more intense and realistic than the referent, as well as the contrived situations, the reveries: *Sometimes I evoke a memory with my eyes closed and it is reborn with the intensity of previous reality, sometimes scenes and events that have never been... go through my head with the same intensity [...]*. The writing mediates now between reality and dream, causing the osmosis and highlighting in depth similarities (*It's the same thing to live or to dream something, the trivial every day life is just as hallucinatory and strange as that in the dream*) for the disease has released into the world a creature with the consistency of air: *When I took a breath, I felt as if I weighed nothing [...]*. The text, thus, becomes „the burrow”: the liaison area, „neutral” at wartime in its aestheticizing trenches, the sometimes baroque volutes of the sentence that hide meanings, only to reveal the ego of the narrator: *So we have the means to analyze the psychology of the subject that expresses itself, moreover, that of the subject that imagines its expression... that which moulds its responsibility to the very poetry of its expression.*, as Bachelard (p. 66) notes.

Sometimes the oneiric sphere completely swallows reality and arrogates itself full authorial rights: *I also like to think that there is in the sleeping world at least one booklet of verses signed by me that sleeping people read in their nightmares [...]*. The release into the collective unconscious has demonic valences, Blecher proves to be a subtle decadent, obsessively stating that „life is a dream”, an artifact of the mind, which is permanently connected to the vast „sea” of the Collective Mind: [...] *the surprise is absolutely the same whether I keep my eyes open or close them*. Given to the delirious-opioid scenarios of fantasy, the narrator frees himself with

schizoidism from the reality inside the mental images which, again from within, moults the surface of the flesh. The less remains present on the outside, in historical time, the more fruitful the depth probing will prove to be, in a time of enlightenment and salvation: [...] *if the meaning and importance of moments escapes me, it is perhaps because I “escape them” at any moment and free myself into a closed, secret world and [...] in the strictest intimacy [...] there is no difference between the outside world and that of the mental images.*

And yet, just as „feelings do not produce personal life” (Buber, p. 70), nor do the reverie, the memory, the oneiric images create an independent super-reality, but one that, regardless of the patient’s perception of exteriority and the desperate attempt to overlap it with narrative ipseity *au dedans*, continues to be supported by thin pillars. They are like the spider’s infinite legs that the great elephants in Dali’s paintings walk on – huge weights on a friable edifice, which is why it is so necessary. Especially since, in his dreams, actions have continuity, a narrative which transferred to the plane of wakefulness flows first in the writing before reaching the territory of immediate reality: *I’ve been pursuing in my dreams for many years a recurrent action that happens in the same decor and if I tried to record it here [...] I couldn’t figure out in which half of my life it had happened, because exactly the same continuity [...] the same discontinuity of life exists also in the light [...] in which [...] I write, just as I did in the clarity of that day [...] “in the dream” [...] .* The text affirms and includes in reality, organizes anamnestic and imaginary contents and delivers them to the present, „it means to turn the impossibility of living into the possibility to express”. (Starobinski, p. 15).

In one of the narrator’s oneiric „films” that runs „every night” with almost questionable consistency, manic in any case, a dilapidated wall, similar to a screen, appears. It actually symbolizes the boundary between the conscious and the unconscious; then a dusty road comes to view and the tall acacia tree in the shades of which the narrator in *The Diary* watches how always the same character is walking in the sketched decor: the ice cream merchant with a golden tooth. The dreamer extracts from his own mine of memories the gold of stable thought: *Maybe the ice cream boy is very young and he had this golden tooth implanted in his mouth at the front [...] to bring an element of maturity to his face [...]. Or maybe he has it because he needs it.* Thus, only in sleep can one reach a teleological vision of the world, especially since the dreamer gets involved and comments on the oneiric facts as if the fate of the universe depended on them. It is

however a certain fact that his mental equilibrium is strongly influenced by them: [...] as soon as I try to differentiate the realm of dream from that of reality I am confused and I have to give up.

Hypnos's decor becomes the scene for Orwellian „adventures” that „occurred recently on the outskirts of the city, on that deserted path”, covering full pages of *The Lit-Up Burrow*, written before 1938: we note a shift in the hierarchy of planes, by allocating much larger space to the oneiric „facts”. We are told the same satire, in filiation – through reversed chronology – with *The Animal Farm*, published in 1945, in which well-trained police dogs take the place of their masters, they lock them in their cages, so that after this rebellion, impeccably designed and carried out, the animals start marauding and feasting until the citizens of the city and the beasts intervene. Humanized to the point of dehumanization, they end up being hung in front of the wall. The dogs represent the narrator's need and desire to move beyond the borders, but what he is left with is a *shattered poem*: „[...] the work remains unfinished: a hostile force will mutilate it [...], the present reality is dislocated [...]. (Starobinski, p. 15). In an attempt to define himself only according to the oneiric, imaginary data (*But the logic of things is the last point of view that ever concerned me [...] how many crazily beautiful things I've know in my dreams [...] the most common aspects acquire in sleep [...] ineffable aspects from which I cannot separate myself [...]*), the patient is exposed, because of imminent failure, to a tautological dream: the path of disease. For the dream is also a diversion, mediation between worlds, crippled reflection and alchemy of turbulent content, repression, memories and trauma, it's another kind of illness imagistically, symbolically undermined and, thereby, transfigured. Through the above short film, Blecher proves to us, involuntarily, and therefore even more significantly, that he drank from the same source of imaginary structures as Orwell.

The twilight state is one of the brands of the Blecherian space, defined by duality, it combines data of subjectivity with the objective ones which appear, like in surrealist paintings, only like a flash, a pretext. We see the author's declared affinities for surrealism, in painting, in literature. Blecher is playing, pouring cold, expressionistic colours over photographs, mixing the spheres at will, and from this overlap one deduces the formal technique which makes the content of the *The Lit-Up Burrow*, in particular. This way the narrator's eyes glaze real decors (*There is the ordinary plaza with the post office columned building, and in front, the House of Savings [...] white down to the to the smallest detail, completely white .[...] One day, however, a small change occurred [...] the whole plaza was overrun by a flood of red like blood and purple [...]*), just as the

dream absorbs his flawed identity like a sponge. The objects enter a personal oneiric museum, sometimes dense and sticky, white as milk („[...] white is a limit value [...] a colour of passing [...] of the rites through which the mutations of being occur.” – Chevalier, Gheerbrant, p. 75), sometimes blood red („Centripetal [...] red is the colour of the core fire of the human being and of the earth, the fire of the womb and the athanor of the alchemists, in which, in the rubedo phase, the digestion, baking, conception or regeneration of man or of the Work take place.” – Chevalier, Gheerbrant, p. 171) and, thus, he perceives them to be more elegant and exacerbated, fanciful at the cross-roads with the fantasies of others: for example, the eccentric woman in red who crosses the plaza. There is a repeated attempt to bring together the outlines between spheres, ultimately, he faces a continuous derealization. Hence the inability of the character, resembling the two-faced Ianus, to truly leave his mark on any of the worlds, apart from that of the writing: *A few interferences of this kind managed to shake my belief to the core in a well-done reality [...] showed me the true sleepwalking aspect of all our daily actions.*

Saving that, in a scenario of symbolic chronology, things exist first in the oneiric plane, thus, the garden in the castle courtyard (a sort of floral and fragrant Arcadia, where the senses jubilate) – which is originally dreamed of – will be found in reality as if in a mirror: *It was the garden that I had often seen in my dreams, and I was hardly surprised to find it so accurately similar.* This makes us think of the comparison with Plato's ideas. The Eden-like, isolated, lonely space that takes him out of the gangrenous self and of the daily life in the Berck sanatorium (alias the city of the damned), immerses him into a fairy atmosphere, where flowers swallow the morbidity and cancel it for a moment. It is no wonder, therefore, that he can't see the garden when his carriage passes by it, as this time he is caught in a circuit of tragic events, like the suffering and imminent death of Bobby, the talented teenager who had once sketched the portrait of the narrator: *I still have left from him the drawing he did of me, and, in a certain way, the memory of seeing again the “castle” on the day he died, such a nostalgic and full of sadness memory that made me never pass with my carriage through that village again.*

Therefore, the dream always finds its counterpoint in reality. The latter even takes possession of Hypnos himself in the slumber, wearing his face as a mask: [...] *my dream fitted like a thin and smooth skin over my real position and over my sleep at that moment [...] I am afraid that the sleep will engulf me so deeply that I will never come back.* While oneiric disarticulations border on surrealism à la Dalí – for example the dog that eats carnations in

Adventures, or the three friends from the countryside „of “specificities” where people took on physical traits from their trade”, or that of their obsessions, evoked in *The Lit-Up Burrow*) – things don’t become tragic yet, the ipseity *au dehors* acquits itself gracefully. But once trauma establishes its headquarters at the centre of being, through narrative ipseity *au dedans* and memory or sharpness of physical pain, the nightmareheartily bites at alltheescapist constructs: *I returned to the life that I would live in until the next dream. Memories and present pain are suspended inside of me and I want to resist them, to not fall in their slumber, from which I may never return [...]. Now I am struggling in reality, screaming, begging to be awakened in another life.* Reality blends the paste which traced its present outline, and subsuming its dexterity and instruments to dreams for fading it in confusion and terrible abysses, it sinks the beacons to the last.

The difference between the dream in *Burrow* and the one in *Adventures* resides in the amount of morbidity which it tends to cancel. And even if it seems less in the case of *unrealities*, the ending testifies to the contrary: *Who will wake me up? It has always been like this, always.* Where the melancholic young man sees flowers that he envisions as a simple red scarf (*In such an accurate world, any initiative became superfluous [...]*), his emotional fulfillment, his love for Edda descends from reverie (*[...] other warm, beloved and secret intimacies occurred inside me, like a horrible inner leprosy.*), the mechanism of the retina seems to have been damaged and the character in *Adventures* is forced to live according to this mechanism delivered to him through the anamnesis of the narrator from the present, who is fighting the demons of material accuracy, of inalienable contingencies: *[...] the world had its own common aspect and I found myself in the middle of it, like a flaw.*

The awakening sought after by the narrator only happens during sleep. Or, sometimes, in analogue spaces of the cinema, fair, or Panopticon type: *When I escaped [...] the tedious and dull vision of an uncoloured world, I would come across its theatrical, emphatic and obsolete aspect [...] life should have been lived falsely and ornamentally in a spectacular and decorative universe.* These represent an interstice between the person who is real and the one who is „real” within the absolute of intimate fictions; they entertain the illusion and amplify it by projecting oases of release: *Within an instant, there came such noise from the hall, that it seemed that the spectators, who had until then sat in silence and darkness, had done nothing but crowd in themselves howls and bellows, as some calm and harmless accumulators which explode.* They are

a metaphor of the unconscious/subconscious; thus, from inside the screen or from the psychedelic atmosphere of the fair, apparitions spring out, and they are fast swallowed, appropriated, assumed, lived: *I was living the episodes of the film with an extraordinary intensity, integrating myself within the plot like a genuine drama character*. He who gets lost in such spaces mimics his own (exterior) death and puts the world in between parentheses (*During the summer, I would go to watch the matinees early in the morning and come out in the evening when it was getting dark.*), assuming the life of „inhabiting an image” (Bachelard’s phrase). The sought freedom rivals with that of the town madwoman who has admirably created the synthesis between fiction and dream, becoming a character as bodacious as it was pathetically lost in a parallel world: *She alone among some individuals so rigid and filled with prejudices and conventions to the top of their heads, she alone had kept her freedom to scream and to dance on the street whenever she wanted to*. The narrator takes the backward road, from hyper-lucidity, which is sometimes equal with madness, to the fluctuant borders of identity out of which he never resects enough to remain a simple fair figure.

At the limits of normality, the fair gathers dregs and frustrations, as desolate it appears during the day, as fascinating – by that baroque-fantastic-surrealist and grotesque congestion which one also finds in the prose of André Pieyre de Mandiargues – it reveals itself during the night (*What seemed admirable in front of the barracks, facile and sometimes even pompous, here, in their backs, in full daylight, would relapse in a mean and uninterested familiarity [...]*), hence the idea of intertwining with the oneiric worlds and acceding to the groundwater of universal phantasms. On the stage, the spectacle adorns frocks and even death „borrowed [...] factual decors, full of nostalgia [...], whereas behind the curtain, the adolescent discovers frustrations and defeats, the spell is perceived as a „terrible melancholia of a petrified life”.

Blecher builds *Adventures* on the scheme of an oscillation between essence and appearance, which complicates the planes so much that not even its characters can distinguish them anymore. Here we have a succession of spaces for self-escaping, fixed points in the memory which define it in the order and in the sense of a secondary world, mediated by cinema. Appearance and artificiality, photographs and the pictures in the add gain their „vitality” due to the exacerbations of their ideal imperviousness from which the narrator would like to partake. This is due to a bivalent inability: that of changing the unchangeable and manifest haphazard, and that of resigning without a fight, for: „...where there is peril there is also a greater chance for

salvation.”(Buber, p. 82). The reactivity of the Blecherian characters lies in their vision towards the profoundly melancholic world, and, therefore, implosive, containing the substance of negation.

Bibliografie:

1. Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Corp transparent. Corespondență*, Craiova, Aius Publishing House/ Bucharest, Vinea Publishing House, 1999
2. Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile odihnei*, Bucharest, Univers, 1999
3. Buber, Martin, *Eu și Tu*, Bucharest, Humanitas, 1992
4. Chevalier, Jean; Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Bucharest, Artemis, 1993
5. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucharest, Univers Enciclopedic, 2000
6. Jung, C. G., *Amintiri, vise, reflecții*, Bucharest, Humanitas, 2004
7. Mihăieș, Mircea, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Iași, Polirom, 2005
8. Nemoianu, Virgil, *O teorie a secundarului*, Bucharest, Univers, 1997
9. Starobinski, Jean, *Melancolie, nostalgie, ironie*, Bucharest, Meridiane, 1993

REPRESENTATIONS OF THE PHANARIOT IN THE OLD ROMANIAN LITERATURE

Gabriela Gheorghisor

Assist. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: This article aims to analyzing the representations of the Phanariot in the old Romanian literature, more precisely in the chronicle written by Ion Neculce, *The Chronicle of the Country of Moldavia from Dabija-Vodă to the Second Reign of Nicolae Mavrocordat*, and in *The Histories of the Lords of The Romanian Country* (chronicle attributed to Radu Popescu). We are not interested, however, in the archaeology endowed to factology; instead, our main concern is to identify the stylistics of a series of portraits, that is the hypertrophy of the features of the Phanariot in both ways, pamphletary and caricaturally and hyperbolically and encomiastically, respectively. This analysis will prove useful for a future expanded approach, meant to track the way in which we encounter a progressive refinement of the image of the Phanariot, from the old annals to the prose of the Ninetieth, the Twentieth and the Twenty-First centuries, that is to the premodernist, modernist and postmodernist novel.

Key Words: Phanariot, Chronicle, Representation, Pamphlet, Encomion

Epoca fanariotă reprezintă, în mentalul colectiv, una dintre cele mai nefaste perioade din istoria poporului român. Fanariotismul a ajuns să fie sinonim cu termeni precum *laxitate morală*, *corupție*, *hoție*, *luxură*. Istoriografia, mai ales cea modernă, consemnează și aspectele pozitive ale unor domnii fanariote, de pildă, reforme juridice, administrative, de infrastructură ori militare, însă eticheta de „veac negru“ nu mai poate fi ștearsă din imaginarul românesc. Blazonul otrăvit și întunecat al secolului fanariot a rămas o constantă în construcția discursului identitar auto-critic. Moravuri și mentalități dezonorante, persistente în timp, sunt puse pe seama moștenirii fanariote.

Ion Neculce și tăria pamfletului

Primele imagini ale fanarioților, atât negative, cât și favorabile, se găsesc în cronicile scrise în veacul al XVIII-lea, în limba română. Cea mai importantă contribuție în ce privește demonizarea discursivă a grecilor din Fanar îi aparține lui Ion Neculce. Deși se trăgea, pe linie maternă, dintr-o veche familie bizantină, a Cantacuzinilor, în *Letopiseșul Țării Moldovei de la Dabija-Vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat* grecii sunt spurcați de către cronicar mai abitir decât turcii: „Condiția etnică este privită de Neculce în acest caz aproape ca o dammare (...). Cronica lui Neculce e o adevărată gheenă a grecilor, chinuți cu toate furcile mâniei și disprețului”¹ – punctează metaforic-expresiv Valeriu Cristea, în monografia dedicată lui Ion Neculce. Familii grecești au existat în Țările Române dinainte de epoca propriu-zisă a domniilor fanariote, ca și obiceiul cumpărării tronului la Înalta Poartă Otomană. De aceea, în cronica lui Neculce, stigmatizarea grecilor nu ține cont de această delimitare temporal-istorică (1711/1716-1821). Istoricii literari (Șerban Cioculescu, Dumitru Velciu, Valeriu Cristea ș.a.) explică atitudinea critic-sarcastică a cronicarului, de o agresivitate mergând până la xenofobie, prin motivații îndeosebi de ordin personal: resentimente familiale, interese de clasă (boierească). Astăzi se știe faptul că Neculce era vindicativ și răutăcios, „un Procopius care plătește contemporanilor toate polițele”², dar încondeierile sale au influențat decisiv percepția posterității asupra fanarioților.

De exemplu, Duca-Vodă, înscăunat în Moldova în 1666, grație relațiilor pe care le avea la Țarigrad, „era de moșie din Țara Grecească”³. În a doua domnie, aduce mulți greci din Țarigrad în țară. Are loc o răscoală internă, haiducească, „rădicatu-s-au Hânceștii cu toți orheienii și lăpușnenii cu oaste asupra lui, pentru urâciunea grecilor (...). Și prinzându pre greci, pre câți i-au găsit, pe toți i-au omorât”⁴. Acest eveniment este semnificativ pentru înțelegerea felului cum erau văzuți de către români fanarioții pripășiți în Moldova. Dumitrașcu-Vodă Cantacuzino (1674), „fiindu grec tâlpiz și fricos, cu piele de iepure la spate, și neavându nice o milă de țară”⁵, cheamă tătarii prădători să ierneze aici. Anton-Vodă Ruset (1676) face parte dintre excepțiile de la „urâciunea” neamului, „măcar că era grec și strein țarigrădean”. Numai că avea „un musaip om rău”, o rudă a lui, „anume Alicsandru Ramandei, postelnic mare, grec simățu, mândru, nebun, lacom. Trecè peste toți, nu cunoștè pre nime”. În același mod se poartă și beizadelele domnitorului, desfrânat și abuziv: „Fără frică îmbla prin țară, cu mulți ficioni de mazâli, nebuni, strânși cu dânșii, de făcè multe jocuri și bețai și nebunii prin Țîrguri și prin sate boierești, de lua

femeile și fetele oamenilor cu de-a sâla, de-ș rîdè de dînsăle, ce nu numai a oameni proști, ci și a oameni de frunte⁶.

Probabil cel mai memorabil pamflet din cronica lui Neculce este portretul lui Dumitrașcu-Vodă Cantacuzino, venit în a doua domnie în Moldova în 1684. Descrierea caricaturală urmărește originea etnică (un maleficiu în sine în concepția lui Neculce) și socială joasă, trăsături moral-psihologice rele, elemente de viață privată concupiscentă (informații de can-can, le-am zice azi) până la detalii fizice grotești. Tonul variază de la aparenta obiectivitate a aserțiunii biografice la patetismul lamentației pe tema destinului colectiv necruțător, a nenorocului moldav: „Dumitrașco-vodă era un om bătrîn, grec, țarigrădean de neamul lui, de Catacozonești. Și mai nainte vreme fusesă visternic mare și-n Țara Muntenească, la Gligori-vodă. Și era om nestătător la voroavi, tâlpiz, amăgitor, geambaș de cei de la Fener din Țarigrad. Și după-aceste, după toate, era bătrîn și curvar. Doamna lui era la Țarigrad, iar el aice își luasă o fată a unei rachierite de pe Podul Vechiu, anume Arhipoaie, care o chema Anița, țitoare, de o purta în vedeață între toată boierimea, de-o ține în brați, de-o săruta și o purta cu sâlbi de galbeni și cu haine de șahmarand, cu șlic de sobol și cu multe odoară împodobită. Și era tânără și frumoasă și plină de suleiman, ca o fată de rachierită. Și o triimitè cu carăta domnească, cu siimeni și cu vornici și cu comiși dzuoa amidzidze mari pe uliți, la feridui și pe la mănăstiri și pe la vii, în primblări. Și făcè și pe boieri de-ș triimitè giupânesăle cu dânsa. Și după ce viniè de la primblări, triimitè giupânesilor daruri, canavețe, bilacoase, căce i-au făcut cinstea de-au mărșu cu dânsa în primblare. Și după ce s-au mazilit, au luat-o cu dânsul ș-au măritat-o după o slugă a lui, după un grec. Căutați, frați iubiti cetitori, de videți ce este omenia și curvia grecească! Că el, de bătrîn, dinți în gură n-avè. Dimineața îi încliè de-i punè în gură, iar sara îi descliè cu încrop și-i punè pe masă. Carne în toate posturile cu turcii depreună mânca. Oh! Oh! Oh! săracă țară a Moldovei, ce nărocire de stăpâni c-aceștia ai avut! Ce sorți de viață ț-au cădzut! Cum au mai rămas om trăitor în tine, de mare mirare este, cu atâtea spurcăciuni de obiceiuri ce să trag până astăzi în tine, Moldovă!”⁷.

Un alt portret relevant este cel al domnitorului fanariot Grigore-Vodă Ghica (1726), mutat apoi și în Țara Românească. Turcii făceau uneori rocade între domnii din cele două țări române, instituind ceea ce în vremea comunismului s-a numit „rotația cadrelor”. Grigore-Vodă este „desenat” mai întâi fizic, aproape ascetic, „la stat mic și supțire, la față uscat”. Cronicarul îi găsește și calități, dar, după o tehnică șireată de portretizare (căreia îi putem spune, de la un punct încolo, și tabloidizare), ce oferă generos cu o mână ia înapoi înzecit cu cealaltă: „Numai era cu

toane, atâta cât la unele să arăta prè harnic, bun și vrednic, milostiv și răbdătoriu. Și în viața lui era tot cu mese mari, cu cântări și cu feliuri de feliuri de muzici în toate dzilele. Prè de avè vro treabă mare, să nu iasă la câmpu, ca să facă veselii cu naiuri și cu cântece hagimești și cu mulți pehlivani măscărici. Și pre boieri totdeauna îi poftiè să fie cu dânsul la primblări. Și dacă ieșiè la câmpu, era prè lascav și darnicu. // Iar pre une locuri i să arăta lucrurile de blăstămăciune“. Faptul că domnitorului îi plăceau chefurile împreună cu camarila sa nu pare să-l deranjeze prea tare pe Neculce. Urmează însă două pagini în care prezintă în amănunt blestemățiile acestuia. În primul rând, înmulțirea birurilor, a taxelor care au sărăcit pe toată lumea, inclusiv pe boierii moldoveni: „Și scotè văcărit, hârtii grele, vădrărit, desetină, cîverturi mare“⁸. Ca și alți fanarioți, Grigore-Vodă trăiește în lux și în luxură, având neobrăzarea atotputerniciei, dar și vanitatea poziției sale feudale, iubitoare de pompă curtenească: „Era acestu domnu și curvar. Multe țiitori fete mari ținè și apoi le îndzăstra și le mărita, cu haine, cu odoară, ca pre niște fete de boier. Numai nu să amesteca la fete de casă mare, ce de căpetenii mai de gios. Și avè doamnă și cuconi, și nu să rușina, de-ș făcè casa de ocară, un om mare ca acesta. (...) Și la toate era desfrânat. Curtea lui poftiè să fie totù îmbrăcată. Pre nime din boieri să nu-i audză jăluindu-să că-i scăpat sau olecăindu-să că sunt timpurile grele și nu s-au făcut roadele, că să foarte mânîe, și la mânîe era foarte grabnică“⁹. Este egolatu și orgolios, i se părea că judecă bine și, chiar dacă vedea că a greșit, nu-și mai schimba hotărârile. Da sume mari de bani la Poartă, peste ce se cerea, nu doar pentru a cumpăra bunăvoința turcilor, ci și pentru a fi elogiât, plăcându-i să se mândrească. Nu ieșea nicăieri decât „cu căruța cea de cupărie“ și cu un imens cortegiu „ca doao, trei sute de slujitori, și alții să fie cu dânsul“. Și „preste tot ceasul bè ori vin cu pelin ori vutcă“. Dar, mai ales, căpușase cu grecii lui dregătoriile statului: „Greci mulți adusesè în țară, de mânca lefe tot din vistierie. Și câte diregătorii la margine, tot grecii le ținè, iar boierii de țară era numai cu numele, că la nemică nu-i mai întreba“¹⁰.

Chiar dacă Neculce are și cuvinte de laudă pentru vreun domnitor fanariot, rămâne, ca o piatră de moară legată de piciorul acestuia, problema politicilor fiscale excesive, necesare obținerii tronului și plății creditorilor. Un astfel de caz este cel al lui Constantin Mavrocordat (1733), domnitor numit apoi de mai multe ori în cele două principate românești. Cronicarul creează o antiteză între portretul fizic neatrăgător și acela moral-psihologic, în mare măsură flatant, fanariotul fiind un ins știutor de carte, interesat de politica externă, cumpătat, milostiv și răbdător. Insidioase, conform stilului învăluitor al lui Neculce, își fac însă apariția în descriere și

metehnele „rezervate“ grecilor: „Acest domnu Constantin-vodă era un om prè mic de stat, și făptură proastă, și căutătura încrucișetă, și vorba lui înecată. Dar la hire era înalt, cu mândrie vrè să s-arete, dar era și omilenic. Cazne, bătai rele la oameni nu făcè, nici la sânge nu era lacom, și răbdător mult. Îi era dragă învățătura, corăspundeții din toati țările străine să aibă, prè silitor spre vești, ca să știi ce să faci printr-alte țări, ca să dobândească numi lăudat la Poartă. Minciunile îi era prè drag a li asculta, numai nu era prè grabnică a faci rău. Giuruiè prè mult unora și altora, dar la mai mulți nu da dintr-aceli giuruiță. Era om di-l întorcè și alții”¹¹. La final, aduce vorba, evident, despre dăjdiile și „jacul“ din țară, despre „zavistia lăcomiilor“ care i-a dezechilibrat radical balanța faptelor bune.

Fanarioții din cronica lui Neculce, văzuți ca un fatum malign pe capul Moldovei și al Munteniei, sunt hrăpăreți, fricoși, intriganți, nerecunoscători, trădători, delatori, cheflii, desfrânați, oportuniști, fuduli, stricători de obiceiuri, asupritori. Cu aceste trăsături vor traversa veacurile, dovedind, astfel, eficacitatea discursului pamfletar al cronicarului.

Radu Popescu și slăbiciunea encomionului

Istoriile domnilor Țării Rumânești au ridicat probleme de paternitate. Unii cercetători (P.P. Panaitescu, Al. Piru) consideră partea de până la 1688, numită și *Cronica Bălenilor*, ca fiind scrisă de un cronicar anonim aflat în slujba partidei boierești a Bălenilor. Cronica pare o replică la *Letopisețul Cantacuzinesc* (al cărui autor ar fi fost, după N. Iorga, Stoica Ludescu), comandat de gruparea adversă, a Cantacuzinilor. Alți istorici și istorici literari (C. Giurescu, Eugen Stănescu, Dumitru Velciu, Mircea Anghelescu ș.a.) îi atribuie în întregime *Istoriile domnilor Țării Rumânești* lui Radu Popescu. Pe noi ne interesează însă, în primul rând, partea necontestată a lui Radu Popescu (perioada 1714-1729), pentru a vedea cum sunt reprezentați fanarioții.

Ca și Neculce, cronicarul muntean are, pe linie bărbătească, o ascendență grecească și, prin mamă, Maria Băleanu, intră în familia Bălenilor. Prin urmare, fie că el a scris prima parte, fie că un slujbaș al Bălenilor (s-a vehiculat cândva și numele lui Constantin căpitanul Filipescu), nu este de mirare că neamul Cantacuzinilor este aspru criticat, discursul cronicăresc atingând virulența pamfletului. Radu Popescu nu are prejudecăți legate de greci, doar interesele și resentimentele personale îl determină să coloreze în negru apocaliptic domnia lui Șerban Cantacuzino (pe care nici Neculce nu-l iartă, taxându-l drept „om groaznic: nu veghe nimărui

voia¹²⁾ sau să-l atace violent pe Constantin Brâncoveanu, descris ca un om rău, răzbunător, lacom de mărire și de bogăție, fără „nici o bunătate sufletească”¹³.

Radu Popescu își închină cronica domnitorului fanariot Nicolae Mavrocordat. Dedicăția lipsește din cele două ediții complete publicate, însă ea există în manuscrisul unui copist și a fost reprodusă în *Contribuțiunile* lui C. Giurescu. Dumitru Velciu o preia în monografia despre cronicarul muntean. Cităm și noi începutul și sfârșitul: „Milostivului și înălțatului stăpânului meu și domnului Io Nicolae Alexandru voevod, sănătate și viață îndelungată din toată inima rog. (...) Al măriei tale plecată și dreaptă slugă, *Radul Popescul* vel dvornic”¹⁴. În aceste condiții, partizanatul este de la sine înțeles. Cronicarul se conformează liniei politice a domnului în serviciul căruia se află. În plus, el se simte dator să-i traseze un portret cât mai măgulitor. Folosind figura retorică a preterițiunii, Radu Popescu realizează, de fapt, ceea ce pare să spună că nu va face: un encomion. „A pomeni toate bunătățile pe deplin câte avea domnul, nu mă lasă obiceiul istoriei pentru ca să nu dau bănuială de colachiie, care rumânește să cheamă ciocotnicie, drept aceea că tăcerea le trec, numai atâta zic, că toate faptele îi era cu dreptate, și nicicum nu suferii să se facă cuiva strâmbătate, din fire fiind iubitor de dreptate, milostiv, lesne iertător și cu frica lui Dumnezeu. Care aceste toate văzându-le însumi cu ochii, dă le voi trece eu cu tăcerea, pietrele vor striga”¹⁵. În realitate, Radu Popescu se dovedește un campion al lingușirii, iar faptele domnitorului, bineînțeles, toate bune, nu le trece deloc sub tăcere, ci le înșiră într-un lung pomelnic.

Nicolae Mavrocordat, pe care Neculce l-a considerat „pedeapsa” moldovenilor, este, în cronica lui Radu Popescu, „înțelept, și blând, și bun, și iubéște pă toți. (...) ca pre niște fii îi avea și-i cinstea”¹⁶, un „om fără’ de răutate”¹⁷, „domnu vrédnic și de cuvânt, și cu toate darurile împodobit”¹⁸; lui Goleșcu îi dă o mie de talere pentru casa arsă; venit în a doua domnie, promite să nu se răzbune, iertându-i pe cei care l-au trădat, fiind „domnu bun și milostiv”¹⁹; scapă țara de foamete, trimițând să se ia făină de la turci, iar „pentru boala ciumii încă au făcut domnul o bunătate”²⁰, aducând moaștele unor sfinți de la Sfetagora; „alte bunătăți ce făcea domnul cu țara”, „de au mântuit țara de aceste răutăți”²¹ sunt restabilirea vechilor hotare cu Moldova și micșorarea haraciului (mărit de Brâncoveanu); „Ca aceste bunătăți și mai mari, afară dintr-altele multe, ce nu s-au scris, făcând măriia-sa într-un an și jumătate al domnii mării-sale”²²; „domnul slujaște cu dreptate și chivernisește țara bine”²³, drept pentru care i se reînnoiește și i se rânduiește domnia până la sfârșitul vieții; lui Grigorie Halepliu vistierul, care se ridicase împotriva lui Ioan

Mavrocordat, „i-au scris cărți cu blândețe ca să vie“, și chiar știind faptele sale rele, „l-au cinstit cu boieria acéia ce o au avut vistier mare“; deși l-a găsit pe Grigorie cu bani mulți lipsă din vistierie, „ca un milostiv ce era, nici un rău nu i-au făcut, făr’ de cât au poruncit să dea rânduialele acélea, și l-au lipsit din boierie ca pe un nevrednic de cinste“; „toți ruga pă Dumnezeu pentru viața și sănătatea domnului. Țara (...) era în stare bună dintru bună chiverniseală a mării-sale domnului“²⁴; construiește mănăstirea Văcărești, dându-i un hrisov „carii cu multă înțelepciune le-au făcut și le-au rânduit măriia sa, iar mai vârtos pentru milostenie“²⁵; cheltuiește pentru nunta fiului logofătului Dudescu; „măriia sa încă ca un milostiv, i-au dat iertăciune“²⁶ pitarului Barbu Merișanul, fugit peste Olt, și i-a înapoiat bunurile; „Pururi era măriia-sa cu priveghere, nu numai în cele mari, ci și în cele ce să văd a fi mici, și cele ce socotiia că sunt de stricăciune țării, nu lăsa nici într-un chip să le facă, ci să nevoia în tot chipul fără preget de le îndrepta“²⁷; arată „milă“ la biserici, mănăstiri și Mitropolie; „era din fire milostiv spre cei săraci de părinți“, le aduce în țară pe fetele căpitanului Vintilă și le face nunți; „această milă o au făcut măriia-sa (...) și cu Ioniță Roset, feciorul vornicului Iordache de la Moldova“²⁸, scutindu-l și de dăjdi; domnul „fiind spre toate cu râvnă dumnezeiască ca să le îndrepteze, mai vârtos casele dumnezeiești, fiind ca un ctitor adevărat tuturor mănăstirilor“²⁹; îl iartă pe intrigantul Mihai Racoviță, domnul Moldovei, încercând să întrețină cu el relații de prietenie și „tot cu bunătate s-au arătat spre toți oamenii lui“³⁰; și-a dus „tot venitul cămării mării-sale la trebile țării“³¹; domnul „preaînțelept și învățat“ îl primește pe Hrisant, patriarhul Ierusalimului, iar „preaînțelepte cuvintele lor“³² cronicarul mărturisește că nu-l duce mintea a le reproduce; în timp ce moldovenii suferă din pricina jafurilor tătarilor, în Muntenia, „cu bună și înțeliptesca chiverniseala domnului, au hălăduit foarte cu liniște mare și cu pacinică și neclintită stare, chivernisind-o măriia-sa, și păzind-o ca pe lumina ochiului“³³.

În encomionul pentru Nicolae Mavrocordat, Radu Popescu nu excelează în expresivitate. După cum a observat și Dumitru Velciu, vocabularul său este sărac, elogiul se bazează pe repetiția obsedantă și monotonă a câtorva cuvinte și sintagme: *(cu) milă, milostiv, blândețe, bunătate, înțelepciune, dragoste, cinste* (făcută altora), *(cu)chiverniseală*: „portretul domnului se constituie, contrar intențiilor autorului, într-o culoare ștearsă, moale, inexpressivă, departe cu mult de ceea ce cronicarul realizase, în sens opus, prin portretul lui Șerban Cantacuzino“³⁴. Ca și Dan Horia Mazilu, Velciu apreciază vigoarea pamfletară a lui Radu Popescu, vocația polemică, așezată în contrast cu „paliditatea encomionului“³⁵. Nicolae Manolescu susține că Radu Popescu,

deși comparat cu Neculce, nu se ridică „la înălțimea artei“ acestuia³⁶. Cu certitudine, cel puțin în privința lui Nicolae Mavrocordat, P.R.-ul lui Radu Popescu nu s-a dovedit suficient de convingător pentru a nuanța viziunea generală de hulă asupra epocii fanariote.

Concluzii

Nu doar atracția negativității sau culpabilizarea *străinului*, spre care sunt înclinați românii, ci și talentul literar al lui Ion Neculce au determinat persistența reprezentărilor fanariotului din cronica sa. Ascuțită și veninoasă, limba lui Neculce a creat portrete vii, percutante, retenibile. Discursul pașoptist anti-otoman și romanul post-pașoptist al lui Nicolae Filimon (*Ciocoii vechi și noi*) au valorificat din plin aceste imagini originare, datorate „expresivității involuntare“ a *Letopiseșului Țării Moldovei*. Retorica encomiastică ternă din cronica lui Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Rumânești*, a rămas fără ecouri. Tăria pamfletului lui Ion Neculce s-a impus, firește, în fața slăbiciunii encomionului lui Radu Popescu. Scriitorii secolelor al XX-lea și al XXI-lea vor răscumpăra estetic, în romane intens poetice, malignitatea reprezentărilor fanariotului din literatura română veche.

Note:

Valeriu Cristea, *Introducere în opera lui Ion Neculce*, Editura Minerva, București, 1974, p. 91.

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, I, Editura Minerva, București, 1990, p. 64.

Ion Neculce, *Letopiseșul Țării Moldovei de la Dabija-Vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat*, precedat de *O samă de cuvinte*, Texte stabilite, introducere, note și glosar de Iorgu Iordan, Editura Științifică, București, 1968, p. 59.

Idem, *Op. cit.*, pp. 60-61.

Idem, *Op. cit.*, p. 65.

Idem, *Op. cit.*, p. 67.

Idem, *Op. cit.*, pp. 72-73.

Idem, *Op. cit.*, p. 146.

Idem, *Op. cit.*, p. 147.

Idem, *Op. cit.*, p. 148.

Idem, Op. cit., p. 151.

Idem, Op. cit., p. 78.

Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Rumânești*, în *Cronicari munteni*, I, Ediție îngrijită de Mihail Gregorian, Studiu introductiv de Eugen Stănescu, Editura pentru Literatură, București, 1961, p. 484.

Dumitru Velciu, *Cronicarul Radu Popescu*, Editura Minerva, București, 1987, p. 117.

Radu Popescu, *Op. cit.*, p. 553.

Idem, Op. cit., p. 494.

Idem, Op. cit., p. 504.

Idem, Op. cit., pp. 507-508.

Idem, Op. cit., p. 518.

Idem, Op. cit., p. 519.

Idem, Op. cit., p. 520.

Idem, Op. cit., p. 522.

Idem, Op. cit., p. 525.

Idem, Op. cit., pp. 528-529.

Idem, Op. cit., p. 530.

Idem, Op. cit., p. 535.

Idem, Op. cit., p. 536.

Idem, Op. cit., p. 538.

Idem, Op. cit., p. 545.

Idem, Op. cit., p. 549.

Idem, Op. cit., p. 552.

Idem, Op. cit., p. 558.

Idem, Op. cit., p. 565.

Dumitru Velciu, *Op. cit.*, p. 220.

Idem, Op. cit., p. 225.

Nicolae Manolescu, *Op. cit.*, p. 65.

Bibliografie

1. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, adăugită și revizuită, îngrijită de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1985.
2. Cioculescu, Șerban, *Varietăți critice*, Editura pentru Literatură, București, 1966.
3. Cristea, Valeriu, *Introducere în opera lui Ion Neculce*, Editura Minerva, București, 1974.
4. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, I, Editura Minerva, București, 1990.
5. Mazilu, Dan Horia, *Cronicari munteni*, Editura Minerva, București, 1978.
6. Neculce, Ion, *Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija-Vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat*, precedat de *O samă de cuvinte*, Texte stabilite, introducere, note și glosar de Iorgu Iordan, Editura Științifică, București, 1968.
7. Negrici, Eugen, *Expresivitatea involuntară*, Editura Cartea Românească, București, 1977.
8. Popescu, Radu, *Istoriile domnilor Țării Rumânești*, în *Cronicari munteni*, I, Ediție îngrijită de Mihail Gregorian, Studiu introductiv de Eugen Stănescu, Editura pentru Literatură, București, 1961.
9. Velciu, Dumitru, *Cronicarul Radu Popescu*, Editura Minerva, București, 1987.
10. Velciu, Dumitru, *Ion Neculce*, Editura Tineretului, București, 1968.

NATIVE SPEAKER'S INTERCULTURAL ZIGZAG BETWEEN REMNANTS OF THE PAST AND PROJECTIONS OF AUTHENTICITY

Andreea Iliescu

Junior Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract: Chang-rae Lee's debut novel draws on the ethnic background without the author necessarily turning into a spokesperson for a larger community. Writing empowers him to reconcile past and present, thus forging a more inspiring future, and it also helps him to articulate an unmistakable identity over time. At the core of his writing lies the determination to come to grips with both the mainstream American society and the ethnic background.

Native Speaker comes across as a literary work with and about immigrants, unravelling linguistic concerns, bringing to the fore of the narrative those tropes of recycled hopes; it's also a novel about treason performed as one's profession as well as about self-betrayal, about emotional enigmas, language effusions, people with wrap-around cupidity tentacles, a novel of deceptions, of alienation, of failure and redemption as well as of failure and annihilation.

We consider that language, as a pivotal pawn of the Americanization process, carries one too many shades of meaning, thus emphasizing Lee's aim of making a statement through his title: Native Speaker.

Along the same lines, claiming a place, being in constant pursuit of others' acceptance as someone caught between cultures-neither here nor there-, driven by the urge to become vocal, facing, therefore, strenuous emotional dilemmas time and again, all the aforementioned reasons lead the writer to undoubtedly jump at the opportunity of balancing views and triggering debates through his art.

Keywords: ethnicity, Korean American background, zigzagging between cultural challenges, a sense of belonging.

1. Introduction

Born to Young Yong and Inja (Hong) Lee, Chang-rae Lee immigrated to the United States with his family in 1968. They settled in New York City, where Lee's father started a psychiatric practice. His mother, on the other hand, never became fluent in English and stayed mostly at home raising the family. Lee grew up knowing the professional success of his father's life and the homebound life of his mother's domesticity. The pronounced differences between the two led to Lee's observation of the sophisticated world of metropolitan New York, the inner-city struggles of Korean American neighbourhoods and businesses and the quieter struggles in suburban life. His experiences of these worlds helped shape the inner tensions of his protagonists, whether Asian American or other. Lee's first novel, *Native Speaker*, was published in 1995. (Huang, 2009: 595-6)

To start with, the Latin phrase, 'Respice, adspice, prospice' (*Analyze the past, examine the present, look forward to the future*), seems to be deeply embedded in Chang-rae Lee's narrative fabric. Moreover, Roxanne Swentzell's poem poignantly captures Henry Park's intercultural zigzag between remnants of the past and projections of authenticity: 'I SCULPT/ To reach out to you/ Hoping to go past/ the words and thoughts/ that bind us/ to a shallow world/ Hoping/ to catch a moment/ of direct connection/ between your soul/ and mine/ then for that second/ we will remember/ what is important/ and in remembering/ there is hope.' (Acampora and Cotton, 2007:180)

Language lies at the heart of the struggle for identity in *Native Speaker*. As an identity marker, it is used for prestige, as a weapon or as a shield in an ethnically diverse society. Ultimately, it is his language that marks Henry as a foreigner: although he speaks English quite well, his attentiveness to sounds and careful pronunciation keep him from perfect fluency: 'I thought English would be simply a version of our Korean. [...] Native speakers may not fully know this, but English is a scabrous mouthful. In Korean, there are no separate sounds for L and R, the sound is singular and without a baroque Spanish trill or roll. There is no B and V for us, no P and F. I always thought someone must have invented certain words to torture us.' (Lee, 2013: 249-50)

Identity in *Native Speaker* is conceived both racially and in broader terms. Henry's marriage to Lelia and the birth of their son raise questions of relationships in mixed-race families. In Henry's work as a spy, he is always Asian American, but under that racial umbrella he devises a number of identities, creating and embodying diverse traits under various names, often blurring

boundaries by using his real name but lying about his occupation, or by permeating an invented personality with details from his real life. (Oh, 2007: 211-2)

2. Henry Park's Attempt at Deciphering His Conundrum-like Existence: Caught between Cultures, Vacillating between Private Life and Work Dilemmas

On the very first page, Lee reveals Henry as a character seeking but unable to find his authentic voice; Henry wants to be a 'native speaker' of his real self but continually stumbles, as the opening episode regarding the 'list' suggests. The first sentence of the novel states: 'The day my wife left she gave me a list of who I was.' Will the list provide the necessary ingredients of who Henry is? Such an inventory no doubt contains valuable information, yet the reader is denied immediate access to it.

Throughout the novel, we accompany Henry Park, Lee's protagonist, as he engages in a demanding process of self-discovery, fighting his way out from the deepest feelings of anger and despondency to eventually become capable of embracing ideas like 'tolerant acceptance' and even 'self- forgiveness.' With this in mind, we readily agree with Lou Freitas Caton, who maintains that,

Because the world - unfairly imperfect - allowed his son to die in a foolish schoolyard catastrophe, Henry feels life has little meaning or joy. This bitterness of being unjustly singled out by fate is further compounded both by misrepresentations related to his ethnicity and the duplicity associated with his job. That is, Henry lives an unrecognized, uncertain American life in at least three distinct ways: the world refuses to recognize him, he works as a spy, and he is Asian. Serving as a type of psychological paralysis, such a triple whammy produces in him a sorrowful desire for authenticity and acceptance. (Caton, 2008: 121)

Caton also touches upon the underlying significance of several instances of postponement in Chang-rae Lee's novel. As the critic claims, 'Lee defers revealing the items on the list for several pages. In fact, before presenting this initial information to the reader, Henry tells us that he threw away the original and only kept photocopies; hence, when the reader eventually *does* hear of the particulars, they come from a copy not an original.' (Caton, 2008: 122)

If we are to mention another keyword in the string of those matching the intricate topic of the novel, this would be *fragmentary*, an idea thoroughly set forth by the same Lou Freitas Caton:

The note becomes important only for its uncertain, fragmentary, belated, and simulated status rather than for its ability to reveal information. A communiqué that might hold insights into authentic self-discovery turns into reiterated displacements or duplications that are continually postponed until they eventually surface as list of severed, ambiguous fragments. (Caton, 2008: 123)

Henry is forever uncertain of his place, a perpetual outsider looking at American culture from a distance. And now, a man of two worlds, he is beginning to fear that he has betrayed both and belongs to neither. Chang-rae Lee's first novel *Native Speaker* is a raw and lyrical evocation of the immigrant experience and of the question of identity itself.

Embarking on an unsettling journey towards self-discovery, Henry Park, Chang-rae Lee's choice for the protagonist behind the plot thread in *Native Speaker*, starts reassessing his life in the light of a series of traumas, which end with his wife's, Lelia, estrangement.

Lelia's departure is sealed by a well-structured portrayal of her husband, articulating poignant answers to questions having floated for a long time between two lovers-lately-turned into bitter strangers, nonetheless questions never spoken out loud: 'You are surreptitious/ B+ student of life/ first thing hummer of Wagner and Strauss/ illegal alien/ emotional alien/ genre bug/ Yellow peril: neo-American [...] I found a scrap of paper beneath our bed while I was cleaning. Her signature, again: False speaker of language.' (Lee, 2013: 5-6)

In a similar vein, Mary Jane Hurst (2011: 82) claims the following: "The novel functions as a quest to discover the inner self of Henry Park. The opening sentence, 'The day my wife left she gave me a list of who I was' (1) launches Henry's search for identity. [...] By making copies of his wife's list, Henry reveals facets of his insecurity: his reliance on other people's assessment for identification, his custom of fighting with the subversive strategies of the underdog position, and his need to be ever ready to offer proof of his identity."

Who's Henry Park? In his words, a rather modest spy by the general standards in that he only insinuates himself into people's lives in order to gather as much information as possible in the most inoffensive manner, after all. He isn't politically committed in any way by being a spy. Henry Park pictures himself more like a 'domestic traveller' than anything else. Therefore, working as a spy comes across as less fancy than people usually tend to imagine it.

We casually spoke of ourselves as business people. Domestic travellers. We went wherever there was a need. The urgency of that need, like much of everything else, was determined by some calculus of

power and money. Political force, the fluid motion of capital. Influence on your fellow man. These basics drove our livelihood. In a phrase, we were spies. (Lee, 2013: 18)

Henry Park is earning a living by generating ‘myriad facts and extrapolations’ about ‘people working against’ the ‘vested interests’ of ‘individuals of resource and connection.’ He is mainly assigned to scrutinize ‘well-to-do immigrants’, people of his ‘own kind.’

‘The most prodigal and mundane of historians,’ as Henry defines himself, a genuine chameleon, he ingratiates himself with everyone who is *available* to be emotionally exploited: ‘We chose instead to deal in people. Each of us engaged our own kind, more or less. Foreign workers, immigrants, first-generationals, neo-Americans. I worked with Koreans, Pete with Japanese. We split up the rest, the Chinese, Laotians, Singaporeans, Filipinos, the whole transplanted Pacific Rim.’ (Lee, 2013: 19)

In his work as a spy, Henry’s chameleon qualities have enabled him to succeed. He relies, both at work and at home, on his ability to say as little as possible. However beneficial they may be at work, Henry’s talents prove detrimental to his private life because they foster deception and misunderstanding among people who expect intimacy and trust.

Instead of being himself, Henry works hard to be what he imagines others want him to be. As Mary Jane Hurst points out, ‘In the early stages of his relationship with Lelia, she is flattered by his desire to please, but later in their marriage she cannot tolerate his inability to share his real self. By the time Lelia leaves her husband, they have gone from discovering and building a community to maintaining and guarding individual isolation, just as they have moved from joyful shared speech to confused and bleak silence.’ (Hurst, 2011: 83)

In a similar vein, we notice that ‘Henry *can* reveal himself under the care of Dr. Luzan, the psychiatrist Henry is investigating in his job as a spy. He is able to move beyond his inhibitions or psychological blocks in this specific situation of doctor/ patient. [...] Under these occupational conditions of *inauthenticity*, then, he is able to achieve the public façade of authenticity. Complicating this situation even more is the fact that Henry seems to be able to talk about his real life only while playing this role of someone else.’ (Caton, 2008: 123)

Henry Park, instructed to cleave to the efficiency of certain behaviour, to display a particular attitude, is, indeed, expected to outperform his colleagues by acting as surreptitiously as possible when entrusted with a mission: “He went on, different again, his voice calmer. ‘Remember how I taught you. Just stay in the background. Be unapparent and flat. Speak enough

so they can hear your voice and come to trust it, but no more, and no one will think twice about who you are. The key is to make them think just once. No more, no less.’ ” (Lee, 2013: 46)

Furthermore, Dennis Hoagland, his ruthless boss, attempts at dissipating Henry Park’s qualms regarding the damage that his spy job eventually causes to the people he deals in. A rather unscrupulous man, Dennis won’t be filled with the tiniest remorse for the suffering inflicted by any of the tasks he pursues.

We also accompany Dennis, who, along the same lines, starts lecturing Henry, his Korean American reluctant spy with a recently failed assignment attached to his portfolio, on life and morality, on how cruel and unfair the world is, how intractable problems can become, underscoring how ‘there’s always a picture too big to see,’ therefore how unnecessary it results to ruminate for an indefinite period of time about the unfathomable reasons lying behind the evil, which lurks everywhere: “He said, ‘Then you know that no matter how smart you are, no one is smart enough to see the whole world. There’s always a picture too big to see. No one is safe, Harry, not in some fucking pleasure boat in the Caribbean, not even in lovely Long Island or Queens. There’s no real evil in the world. It’s just the world. Full of people like us.’ ” (Lee, 2013: 48)

3. John Kwang, Seemingly the Epitome of a Korean Immigrant’s Success in America

Referring to Henry’s ‘primary assignment’, Mary Jane Hurst emphasizes John Kwang’s skills at ‘bringing a new paradigm to city issue’ coupled with his contribution of ‘innovative ideas to other’ matters, features which definitely help Lee’s protagonist understand his new target’s value: ‘Henry’s primary assignment in the novel requires him to gather information about John Kwang, a Korean American city councilman considering a run for mayor of New York. Henry does not know who requests the information or even what information is wanted. His job is to infiltrate the personal and public life of Kwang. Kwang, a handsome man with a traditional Korean wife and two young sons, is a self-made millionaire who is active in his church, in the Korean American community, and in the New York political scene.’ (Hurst, 2011: 85)

Additionally, we see how getting close to John Kwang, the aspiring Korean American mayoral candidate, is not tantamount to what the ethnic spy has already envisioned.

John Kwang’s public persona is surprisingly at odds with the manner in which Henry has been accustomed to think about any possible trajectory of Koreans in America: ‘[...]A

heterogeneous, hybrid and multiplicitous Asian America necessarily includes those who have apparently made it, like, for example, Chang-rae Lee's John Kwang, and those who struggle with traumatic pasts as they continue into the present and are exacerbated by intraracial and interracial differences.' (Adams, 2008: 172) Consequently, when he observes Kwang's taking centre stage, all the ingrained beliefs seemingly turn obsolete: 'Before I knew of him, I had never even conceived of someone like him. A Korean man, of his age, as part of the vernacular. Not just a respectable grocer or dry cleaner or doctor, but a larger public figure who was willing to speak and act outside the tight sphere of his family. (Lee, 2013: 149)

As Bella Adams argues, "for the most part, however, *Native Speaker* is not concerned with this wartime history, but with post-war historical events. At least three contemporary events are represented in the novel: first, the 1992 uprising in Los Angeles; second, the 1993 *Golden Venture* incident in New York when a ship carrying illegal Chinese immigrants ran aground; and, third, 'Giuliani time' " (Adams, 2008: 167)

In dwelling on John Kwang's public figure, Bella Adams poignantly underscores the apparent discrepancies between the mayoral candidate and the professional spy, both American citizens of Korean ancestry: "Not an exploiter, then, like Park and his colleagues, Kwang is champion and friend of the exploited, from unregistered voters to undocumented workers and 'every boat person in between'. Kwang's constituency resembles a multicultural family, and his campaign attempts to diversify Asian American political practices.

Kwang's response to the injustice perpetuated by the white patriarchal political economy is a 'giant money club, our huge *ggeh* for all...with people other than just our own' giving and receiving financial support." (Adams, 2008: 169)

By the same token, the Korean *ggeh* is also taken into consideration by Mary Jane Hurst: 'Huge sums are being donated, mostly in small amounts by vast numbers of legitimate shopkeepers and poorer workers, many of them illegal aliens, in Kwang's district. In turn, Kwang distributes money to those starting their own businesses or those with special needs. The system operates with honourable intent, modelled after the Korean *ggeh*.' (Hurst, 2011: 90)

4. Henry Park's Father, a Beleaguered Professional in Disguise

As we progress with the unravelling of *Native Speaker's* secrets, we are to encounter pages and pages peppered with insights into the culture of Korean immigrants in America.

Sacrificing most of his time and energy on the altar of work and family, Henry's father embodies the stereotypical Korean immigrant in America, whose fierce resolution to steer a path of his own, as successful as possible, has always set an example: 'I thought his life was all about money. He drew much energy and pride from his ability to make it almost at will. He was some kind of human annuity. He had no real cleverness or secrets for good business; he simply refused to fail, leaving absolutely nothing to luck or chance or someone else.' (Lee, 2013: 53)

We are most certain that Chang-rae Lee displays a truly outstanding talent for making words serve his literary purpose. Therefore *Native Speaker* undeniably gives proof of his creative artistry, capturing the existential dilemmas of urban jungle characters and pouring them into a witty, intriguing plot.

Concerned with self-discovery, with assessing and reassessing both his past and present, Henry Park also delves into his Korean immigrant father's background, thoroughly shaped by an entrenched creed, embraced in order to succeed in 'his chosen nation,' America. However, years later, the son challenges to a greater or lesser extent the inscrutability and sacrifices specific to his parents: 'I was to inherit them, the legacy unfurling before me this way: you worked from before sunrise to the dead of night. You were never unkind in your dealings, but then you were not generous. Your family was your life, though you rarely saw them. You kept close handsome sums of cash in small denominations.' (Lee, 2013: 51)

Lying at the core of the novel, ethnicity prompts several points of view on the matter: 'The notion that for many Americans, particularly those committed to revanchism, an American is white or European in origin makes Asian Americans queer in the sense of abnormal. At the same time, however, Lee's novel queers the category of American, most directly via the 'gentlest, queerest voice' of a Scottish American who makes her living out of being an English-language speaker.' (Adams, 2008: 171)

Bearing this in mind, we also take into consideration Mary Jane Hurst's claim that 'In Chang-rae Lee's *Native Speaker*, protagonist Henry Park's problems have developed, at least in part, because of stereotypes and prejudices related to his identity as a Korean American man, but his problems are exacerbated by his uncertainty about those stereotypes and about his own personal identity.' (Hurst, 2011: 82)

Evoking his childhood, Park brings forth instances of his parents highlighting the stark contrast between Korean and American cultures in terms of verbalizing one's impressions,

beliefs, and feelings as well as the degree of withdrawal from the community, usually perpetuated within a Korean immigrant family in comparison with the increasingly extrovert, boisterous lifestyle, promoted by American society. Once the discussion regarding Henry Park's childhood is broached, several issues surface, among which the hurdles encountered by Park's immigrant father, as Bella Adams also highlights it: '[...] Park's immigrant father was also confined to the domestic sphere, not so much by choice but by historical conditions within a bipolar racial formation.' (Adams, 2008: 170)

We see how Henry decides to get to grips with residual issues from his earlier years, childhood and adolescence, in pursuit of redefining his identity, which is severely questioned in the wake of Lelia's departure.

I remember thinking of her, 'What's she afraid of, what could be so bad that we had to be that careful of what people thought of us, as if we ought to mince delicately about in pained feet through our immaculate neighbourhood, we silent partners of the bordering WASPS and Jews, never rubbing them except with a smile [...]' (Lee, 2013: 56)

Successful only as the owner of a chain of fruit and vegetable outlets, scattered across the town, Henry's Korean immigrant father remains nonetheless a beleaguered professional, toiling 'from before sunrise to the dead of night' without even once complaining that his diplomas, attesting he was trained as an industrial engineer, have not guaranteed him a living in America: "'Shh!' she said, grabbing my wrist. Don't shame him! Your father is very proud. You don't know this, but he graduated from the best college in Korea, the very top, and he doesn't need to talk about selling fruits and vegetables. It's below him. He only does it for you, Byong-ho, he does everything for you. Now go and keep him company.'" (Lee, 2013: 60)

We see that the ethnicity issue also gains prominence throughout the encounter between Lelia's father, a genuine WASP and his Korean immigrant son-in-law; yet, it does not amount to a cultural clash in disguise. On the contrary, when they meet what takes precedence over any potentially arising controversy is the WASP's admittance of Henry's careful education and the fact that 'there's so much that's admirable in the Oriental culture and mind'.

'Say, Lelia tells me your father is a fine businessman.'

'Absolute best,' I said, taking a long sip.

'He had to be,' he replied. 'No one was going to help him if he failed. [...] I saw a man who didn't have to make a display of himself. You knew he walked every inch to where he is. He owes no one, and he can't conceive of being owed something.' (Lee, 2013: 131)

5. Language as a Metaphor for Belonging

It is definitely true that we find irrefutable evidence sustaining Mary Jane Hurst's assertions: *'Native Speaker* is a novel about the use of language in America at the end of the millennium, about the meaning of language, and about the importance of language in reflecting individual and community identity. In its title, *Native Speaker*, and in its content, from opening to closing, the book is about the power of language to shape and reveal the inner self.' (Hurst, 2011: 82)

Not being an English native speaker encodes Henry Park's perpetual status of an alien notwithstanding his fluency in the host culture's language. The metaphor of language as *belonging* presents us with integration subtleties in disguise as the novel abounds in corresponding linguistic comments, more or less blunt.

I will always make bad errors of speech. I remind myself of my mother and father, fumbling in front of strangers. Lelia says there are certain mental pathways of speaking that can never be unlearned. Sometimes I'll still say riddle for little, or bent for vent, though without any accent and so whoever's present just thinks I've momentarily lost my train of thought.

But I always hear myself displacing the two languages, conflating them- maybe conflagrating them- for there's so much rubbing and friction, a fire always threatens to blow up between the tongues. Friction, affliction. (Lee, 2013: 249-50)

We consider that language as a pivotal pawn of the Americanization process carries one too many shades of meaning, thus emphasizing Lee's aim of making a statement through his title: *Native Speaker*. Unlike Lelia whose first language was English, therefore she is, beyond any suspicion of doubt, entitled to enjoy the native speaker qualifier, Henry Park's English skills have been acquired over years of gruelling efforts to reconcile the embedded linguistic patterns of his mother tongue, Korean, with those of an unbelievably strange language.

Furthermore, one of the ideas we can infer from Chang-rae Lee's gripping novel is that mastering English doesn't necessarily entail a miraculous erasure of all other features, indicative of his ethnicity, meaning of his inability to access the same amount of information as the American mainstream society.

Culturally immersed in the American mainstream society, Henry Park has nonetheless felt singled out by his English performances hardly enough to enable him pass for *a native speaker*. Lelia, for one, an ESL teacher, could not have been fooled by him.

Alongside what we have already pointed out, Korean scholar, HyungjiPark, delves further into the matters concerning the inextricably connected *language* and *assimilation*: “*Native Speaker*: the two words of Chang-rae Lee’s title seem, at first glance, to be self-explanatory. We all know what a ‘native speaker’ is: a fluent speaker of a language, one who has absorbed that speech from birth or early childhood, often from family. The novel offers up a definition, at least, of the antonym: ‘nonnative speakers’ among children are those who entered school ‘speaking a home language other than English’. When Korean American, Henry Park first meets his ‘very white’ and ‘American’ wife-to-be, Lelia Boswell, he confesses that ‘People like me are always thinking about still having an accent.’”

Chang-rae Lee, for being an American writer of Korean ancestry and choosing to draw on ethnicity-related matters in several of his novels as well as on his naturalized status, has been readily labelled as ‘an ethnic writer’, empowered with the authoritative voice of a minority’s spokesperson. Notwithstanding the readers’ and some critics’ assumptions, the writer has always eschewed such responsibility. Along the same lines, literary critic Mary Jane Hurst argues that ‘A reader would be foolish to assume that Chang-rae Lee represents the point of view of all Korean Americans or that Amy Tan has been writing documentaries. Just as John Updike does not represent all white men and Alice Walker does not represent all black women, Tan and Lee should not be seen as spokespersons for Americans of Chinese or Korean ancestry.’ (Hurst, 2011:80)

6. Insights into Korean Scholars’ Critical Approach

Written by an American author of Korean ancestry, *Native Speaker* offers us the chance to get a wider perspective by drawing parallels between American scholars’ point of view and their Korean colleagues’ critical approach. Consequently, we will only gain more insights into the intricacies of Chang-rae Lee’s novel by acknowledging a Korean scholar’s standpoint.

HyungjiPark seems to defend the thesis according to which the trope of the ‘immigrant as spy’ lies at the core of *Native Speaker*’s narrative fabric. In the light of this assumption, the Korean scholar places further emphasis on the fact that ‘Henry Park is the quintessential

immigrant-as-spy of Asian origins, perpetually outside of the loop.’ The most compelling evidence that she envisages the novel from such an angle is encompassed by the following statement: ‘More specifically, espionage as a metaphor for the Asian American experience testifies to the complexities of linguistic proficiency and assimilation staged in this novel.’

Furthermore, in the same vein, HyungjiPark maintains that “*Native Speaker* represents a sophisticated, puzzling, complex portrait of what it is to be Asian American in America today, when a *zeitgeist* tends to bind Americans of Asian origin to that culture of origin in condemnatory ways. *Native Speaker* encodes the problem of ‘Asia’ in the trope of the ‘immigrant as spy’ and renders this on the most personal of levels, on the protagonist’s relationship with his wife, Lelia.”

The ethnically marked experience of immigrants often includes significant humiliation, and public lives in the United States, by definition, require a high degree of exposure.

Moreover, these and other appearances of the doubling theme in the novel involve, directly or indirectly, pragmatic aspects of language just as they all emphasize, directly and indirectly, the role of community in one’s self-identity. Further, ‘the double serves as an offensive as well as defensive tool, for Henry Park and John Kwang employ their capacity for doubleness to exploit other people as well as to protect themselves. In the end, Kwang is exposed by Henry, but Henry is duped by another double, and the unravelling of the affair ends his career in espionage as certainly as it ends Kwang’s political career.’ (Hurst, 2011: 89)

7. Conclusion

A rather challenging novel, *Native Speaker* is peppered with questions, many without eliciting any response, with fascinating insights into human relationships, hence a novel of appearances, of the ethnic perspective on the mainstream American society, of human grandeur and decadence. Moreover, Chang-rae Lee’s *debut novel* comprises extensive reflections on the writer’s ethnic background, hinting at his attempts to come closer to the mainstream American society, without wanting, though, to entirely turn the back on his roots. In fact, we equally consider that negotiating one’s identity through *assimilation demands* most certainly equates with the lack of a powerful sense of belonging.

In a similar vein, we maintain that the novel brings to the fore a thoroughly devised plot, infused with all kinds of conundrums akin to the XXth century.

Bibliografie

1. Acampora, Christa Davis and Angela L. Cotten (eds), *Unmaking Race, Remaking Soul. Transformative Aesthetics and the Practice of Freedom*. Albany: State University of New York Press, 2007
2. Adams, Bella. *Asian American Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd., 2008
3. Cashmore, Ellis. *Encyclopedia of Race and Ethnic Studies*. London, New York: Routledge. Taylor & Francis Group. 2004
4. Caton, Lou Freitas. *Reading American Novels and Multicultural Aesthetics*. New York: Palgrave Macmillan, 2008
5. Chen, Edith Wen–Chu and Grace J. Yoo (Eds.). *Encyclopedia of Asian American Issues Today, Vols. 1-2*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2010
6. Grice, Helena *et al.* *Beginning Ethnic American Literatures*. Manchester: Manchester University Press, 2001
7. Huang, Guiyou. *The Greenwood Encyclopedia of Asian American Literature* (Vols. 1-3). Westport, CT: Greenwood Press, 2009
8. Hurst, Mary Jane. *Language, Gender, and Community in Late Twentieth-Century Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2011
9. Lee, Chang-rae. *Native Speaker*. New York: Penguin Books, 2013
10. Oh, Seiwoong. *Encyclopedia of Asian-American Literature*. New York, NY: Facts on File, Inc., 2007
11. *Internet. Webpage*
12. <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=34&sid=ada42924-65d6-442b-bacf-ff3a449edd9f%40sessionmgr4004&hid=4106>, Hyungji Park. 'Diaspora, Criminal Suspicion, and the Asian American: Reading Native Speaker and A Person of Interest from across the Pacific', retrieved December 10, 2015

PROGRESSION AND NARRATIVE DESIGN IN “MATTIE MICHAEL” BY GLORIA NAYLOR

Corina Lirca

Lecturer, PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu-Mureş

Abstract: The analysis of Gloria Naylor’s story can greatly benefit from a rhetorical approach to it which reveals the artistic method and design, the authorial intention and the correct way in which readers and viewers should understand and react to the way in which the events are narrated and the title character is depicted.

Key words: Gloria Naylor, The Women of Brewster Place, the rhetorical approach to narrative, progression, characters attributes and functions

“Mattie Michael” is Gloria Naylor's first story in the 1982 short-story cycle titled *The Women of Brewster Place*. The cycle celebrates the black female experience, by depicting in seven short stories the lives of seven women striving to survive in an impoverished and male-dominated environment. In order to ensure unity, to link the stories, the author creates two short texts, “Dawn” and “Dusk” (one is the prologue, the other the epilogue), describing the tenement neighborhood, called Brewster Place, where these women live – “Dawn” points to the emergence of the residential area, whereas “Dusk” refers to this neighborhood waiting to die.

In the analysis that follows, I shall pursue the *rhetorical view to narrative*⁶⁸⁹, which foregrounds the text as communication between author and reader. In order to account for such

⁶⁸⁹The analysis method and working theory I apply is James Phelan’s framework for a rhetorical approach to character in connection with the progression of the story.

communication, I will study the principles upon which Gloria Naylor chooses to construct the narrative, the resulting structure and effects of the text, trying to make my judgments according to the conventions under which the author is operating. The method of analysis focuses on technique but emphasizes the affective quality of the text, showing how technique influences the emotional/psychological/ethical experience of reading.

When one sets out to write about the stories in this cycle, one becomes immediately aware that the creation of characters is the focal point of Naylor's text. According to one reading convention called *the rule of notice*, as it was pointed out by Peter J. Rabinowits in his seminal study titled *Before Reading. Narrative Conventions*, titles tell the readers what to concentrate on, and provide "a core around which to concentrate an interpretation" (61). Six short stories in the cycle are titled so as to focus the reader's attention on their female main characters: "Mattie Michael", "Etta Mae Johnson", "Kiswana Browne", "Lucielia Louise Turner", "Cora Lee", and "The Two" – clearly highlighting them in contrast with the rest of the community.

Having established that I am supposed to do a study of character and bearing in mind that character is, in the words of Henry James, the determination of incidents and incidents are illustrations of a character, it becomes clear that my analysis of "Mattie Michael" must necessarily combine discussions of action or progression with discussion of character construction; I must adopt a double focus: character and progression. Also, because I choose to read the first story in Naylor's *The Women of Brewster Place* as rhetoric, I should not forget that to approach Naylor's telling (and the narrator's telling), the voice, the audience, and the purpose: all the elements that help determine the shape and effect of the story.

In the prologue to the volume, Naylor by means of a heterodiegetic narrator provides her audience with a code to ease their production of a cognitive explanation, consisting of categories that organize the numerous signals in the language of the text into fewer more general units: the dead-end street, the dead-end lives, "hard-edged, soft-centred, brutally demanding, and easily pleased" (5) women.

Symbolically the audience's familiarization/first contact with the fictional world of the Brewster Place is marked by the arrival of a key character in the quarter, who like the readers is fairly ignorant of what the place is truly like. When the audience gets to discover and understand Mattie's destiny and the circumstances that have brought her in the slum, they also witness the first demonstration that the Brewster Place is inhabited by "hard-edged, soft-centred, brutally

demanding, and easily pleased” (idem) women who have all ended up living in a blind alley feeding into a dead end.

A rhetorical analysis of the character Mattie Michael must be developed through an examination of the range of relations among the mimetic, thematic, and synthetic components of the character. Because progression and character are so closely interrelated, observing how the narrative progresses will also illuminate the relationship between Mattie's mimetic and thematic dimensions. The synthetic component of Mattie remains in the background of the work.

If we examine the story-discourse or progression (a narrative is a dynamic event which moves in both its telling and its reception through time) of “Mattie Michael” in order to determine how the author generates, sustains, develops, and resolves readers' interests in the narrative, we realize that the movement of this tale is generated solely by means of creating a tension of unequal knowledge between the narrator and the audience. The movement of this tale is one stratagem serving the purpose of the whole story-cycle, being a movement toward the disclosure of an individual character, not a movement toward the disclosure of events involving other characters.

Interestingly, the story basically refers to events that unfold over the course of a few minutes – representing Mattie Michael's arrival in Brewster Place, from the moment her taxi enters the alley to the moment she enters the apartment building – but by means of Mattie's associative memory the narrator discloses (what is going to be the most part of the text) information about the major events of Mattie's life between her early twenties and the event that forced her to move to this neighborhood. The story introduces and complicated no instability.

Despite the introduction to the book that places Mattie's actions into a broad thematic context, Naylor's initial treatment of Mattie is directed toward emphasizing her mimetic function. Naylor relies greatly upon the manipulation of point of view to establish Mattie's mimetic function. Mattie is consistently the focalizer in the narration; we see things as Mattie sees them, though frequently the voice used to express Mattie's vision is the narrator's.

Naylor sees no need to shift the main principle of movement from the resolution of tension to the complication of instabilities. Having established the overarching thematic background in the introduction, Naylor here designs the trajectory of the main action around our mimetic interest in Mattie and her struggle. And as Naylor confines us to Mattie's vision through the point of view, she has us participate in the trajectory of Mattie's own emotions in the main

action. For example, like Mattie, we take pleasure in her having succeeded on her own, or when Basil is arrested we share her feeling that such an event was inevitable, but our knowledge offers no solace for the disappointment we feel.

The large parenthesis the narrator makes in between Mattie's getting out of the taxi and her getting into the apartment building is the core of the tale and it serves to disclose information about the events that led to Mattie's current situation, information that is necessary for the authorial audience's understanding of why she acts with so much weariness and resignation as she does in the focused narrative of related events. Her attitude and arrival in this place at the beginning of the narrative is brought into a coherent relationship as we draw upon the past events to infer the motives behind her ending up living in Brewster Place. This arrangement makes the lack of instability in the story have little importance. Naylor chooses to propel the reader forward by relieving tension between them and the narrator and what emerges from the tension and the reader's interest in Mattie is her clear mimetic portrait. According to this technique, the author and the narrator know all about this character and plunge into the narrative. The narration begins *in ultimas res*, i.e. the point of attack occurs after the climax and near the end. Consequently, our reading is driven only by a desire to reduce this tension and find out the causes of the effects. This orients us toward the acquisition of information that will influence our judgments, expectations, desires, and attitudes about the protagonist.

The audience learns that Mattie Michael is a middle aged woman who moves to the gray, cold and decaying Brewster Place. The first person she meets on arrival is the janitor, then the odor of cooking resembling for an instant the smell of freshly cut sugar cane triggers an extended flashback of the circumstances and the events that brought her there. (This development by means of flashbacks is a sign of Naylor's characteristic narrative economy, which helps fulfil our expectations about the progression of the whole narrative. She has Mattie by some smell-memory association device immediately recall events in chronological order. The disclosures about Mattie's world and life reduce most of the tension and lead to closure.) Thus the audience learns that her childhood was dominated by the father figure, a strict, fair, somber, spiritual and overprotecting parent, who stifled her development as a woman. After a trip to the cane fields with Butch Fuller who determined her to yield to long-repressed desires, Mattie became pregnant. Four months into her pregnancy, Mattie suffered a savage beating by her father, which determined her to leave home for good and go to Ashville, North Carolina. At the end of several

terrible months there in dilapidated accommodation, she and her son Basil end up sheltered into the home of Miss Eva Turner, where they would live for almost three decades. Mattie invested heart and soul in her son, to compensate the lack of love in her life, but this overwhelming care and love turned Basil into an indolent, ungrateful, unreliable, jobless man. When Basil, at the age of thirty, accidentally killed a man, he chose to run away from being prosecuted and caused his mother to lose their house (put as collateral for his bond). Thus, Mattie and her belongings (her precious houseplants) end up in the cramped walk-up apartment in Brewster Place, the last place her destiny will ever bring her.

As mentioned before, there are no instabilities to resolve in this story; there is also no tracing of the Mattie's ordeal (once Basil vanished) into her total defeat. Although such a resolution of the progression's tension has been implicit in the narrative from early on, Naylor is able to maximize its power by suddenly showing us that the tension between her knowledge of Basil's intention to run away and ours. In consistently restricting us to Mattie's vision Naylor can legitimately "surprise" us with the truth about Basil.

The last paragraph signals both closure and completeness. The tension has been completely relieved, the audience having understood the circumstances that brought Mattie to Brewster Place as well as the fact that this is the place Mattie will live in for the rest of her life. Closure is achieved by describing her making for the building entrance and completeness by describing a snowflake melt into a shape resembling a tear, an image meant to reinforce the feeling of defeat: "Mattie grasped the cold metal key in one hand and put the other on the cold iron railing and climbed the stoop to the front entrance. As she opened the door and entered the dingy hallway, a snowflake caught in her collar melted and rolled down her back like a frozen tear" (54).

The return to the current circumstances of Mattie contributes further to the unsettling, chilling experience of the narrative, especially the way its ending causes the authorial audience to reconsider its understanding of Mattie, and the place in which she is going live from now on. It also effects the emphasis of Mattie's thematic dimension, the progression giving new importance to the thematic sphere in the story as a whole. Mattie is the first female representative (to be depicted) of this dead-end street and thus of a dead-end destiny. Her destiny further identifies Mattie as a representative Afro-American female—she is a woman who has created a world for herself and her offspring so as to live as far as possible from the dominance and the

negative influence of men of her ethnicity, but her destiny is nevertheless always strongly determined by men's influence.

By the end of the large parenthesis in the progression, our knowledge of Mattie's world is complete, and the tension between the narrator and the authorial audience is greatly diminished: we know the kind of world we are reading about, we come to understand why she came to live in Brewster Place, and this knowledge has significant consequences for our understanding of Mattie's personality, as through representing Mattie in numerous contexts, Naylor also reveals most of Mattie's major attributes. By the end of the story, the most salient attributes of Mattie's character to emerge are: her hard-edged nature, her soft and caring heart, her determination to improve other people's lives, and her eventual resignation – exactly what the narrator anticipates in "Dawn." The central issues of the whole volume have been confirmed for the first time: a complex woman defeated by life circumstances has resorted to moving to Brewster Place as her last solution. There was no need to set up an instability in the story. The woman has surrendered.

The progression leads us to read Mattie thematically: she comes to represent the individual female who after a lifetime of hard work and struggle, accepts defeat at the hand of men in her life. So far, Mattie is a character with thematic attributes, but no thematic function. The narrative progression of the entire *The Women of Brewster Place* will convert her dimensions into functions, will eventually give the greatest weight to the thematic functions of the character Mattie Michael; the effects of those functions depend crucially on Naylor's ability to make Mattie function initially as an effective mimetic character.

The conclusion to be drawn is that Naylor's representation of Mattie as a consistently mimetic character is fused with her use of that character in exploring and exemplifying thematic issues. Mattie is the first representation in the book of the idea of African-American women defeated by external forces. Naylor uses only one type of movement in this short story: progression by tension, because at this point in the volume her main purpose is to provide the mimetic portrait of Mattie. For that reason, Naylor's handling of Mattie's character follows this pattern: she emphasizes Mattie's mimetic function, increases our involvement with her progression toward her fate as itself an emotionally affecting experience, and then ultimately subordinates that function and our involvement to her communication of the larger thematic point. The success of the volume depends very much on the accomplishment of Mattie Michael's portrait, as in later stories her thematic dimension will turn into function and she will become the

emotional center of the book, the dominant presence of the community, the woman who puts her wisdom at the service of the other women in the block, the mentor, the mother, the healer and the confidante.

Bibliografie

1. Naylor, Gloria: *The Women of Brewster Place. A Novel in Seven Stories*. New York: Penguin Books, 1985
2. Phelan, James. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
3. Rabinowitz, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

INTERCULTURAL REFERENCING IN CHANTAL DELTENRE'S WORK

Maria Măţel-Boatcă

Assist. Prof., PhD, "Dimitrie Cantemir" University of Bucharest

Abstract: The Belgian writer Chantal Deltenre is both a novelist, the author of several travel notebooks and a renowned ethnologist. Trans-national referencing is noteworthy in Chantal Deltenre's literary work and particularly in "La Maison de l'âme" [House of the Soul]. Inspired from a historical fact, namely, the nationalization of properties in the village of Snagov during the last decades of the communist era, the novel includes nevertheless symbolical flashbacks originating in the African experience of the civil war. Our paper aims at analysing the integration of parallel imagological, historical and ethnological information within the novel.

Keywords: demolition, alterity, silence, language, communication

En guise d'introduction

Après avoir observé la multitude de références culturelles transnationales dans l'œuvre de Chantal Deltenre en général, et notamment, dans le roman *La Maison de l'âme*, il devient évident que ces indices culturels relèvent d'un discours sur l'altérité, discours qui est imagologique. Daniel Henri Pageaux définit l'imagologie comme une science qui étudie les diverses expressions de l'altérité dans la perspective symbolique : « Les discours sur l'Autre ne sont pas en nombre illimité, mais en quantité repérable, sériable, pour reprendre le vocabulaire de l'historien. Dénombrer, démontrer et expliquer ces types de discours, montrer et démontrer comment l'image, prise globalement, est un élément d'un langage symbolique, tel est l'objet même de l'imagologie »¹.

¹Daniel Henri Pageaux, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in *Recherches sur l'imagologie. De l'Histoire culturelle à la Poétique*, pp. 135-160, p. 142.

Dans l'œuvre littéraire qui fait l'objet de notre analyse, les renvois à des cultures autres que la culture francophone de la narratrice sont stratifiés sur plusieurs paliers significatifs. La culture roumaine est située au point focal du discours, puisque le roman est dédié à l'expérience des villageois de Snagov, victimes du Plan communiste de systématisation du territoire. Néanmoins, le langage symbolique de l'œuvre englobe une série de références intermédiaires, rappels des expériences du personnage au Tchad et ailleurs, sous le signe de l'auto-exhortation « Périple-toi »².

Dans la lignée de Michel Espagne, qui pense qu'« [u]n transfert culturel n'a jamais lieu seulement entre deux langues, deux pays ou deux aires culturelles : il y a quasiment toujours des tiers impliqués »³, l'insertion de la guerre civile du Tchad en pleine description de l'horreur communiste est à considérer comme un *leitmotiv* de la souffrance généralement humaine.

Le thème du conflit tchadien et de la souffrance

En plein transfert de l'information historique et ethnographique de l'espace roumain vers l'espace francophone, les rappels de cultures tierces ne font que souligner les effets universaux de l'injustice et de la violence.

À Paris, le jeune ethnologue Ștefan, diplômé de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, caractérisé premièrement par sa nationalité roumaine, rend visite à la journaliste Claire, spécialiste des guerres africaines. Ștefan essaie de convaincre Claire de faire un reportage sur les villageois de Snagov, victimes du Plan de systématisation du territoire. Dès le début, le monologue intérieur de Claire dévoile son expérience récente : « Il n'y avait aucune chance que la radio m'envoie en Roumanie. J'étais – je suis toujours – spécialiste des conflits en Afrique. »⁴.

Les souvenirs du Tchad hantent encore la journaliste, ce qui rend impossible son implication dans l'entreprise de guérison par la parole que le jeune Roumain propose : « J'étais alors très prise par le conflit du Tchad, où je me préparais à retourner, et aussi par un combat intime dont je n'avais jusque-là touché mot à personne »⁵. Le combat intérieur consiste dans le

² Chantal Deltenre, *La Maison de l'âme*, Bruxelles, maelstrÔm reÉvolution, 2010, p. 23.

³ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1/2013, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 06 mai 2016, paragraphe 6.

⁴ Chantal Deltenre, *op. cit.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

souvenir douloureux de la mort d'une jeune Africaine dans les bras de Claire, souvenir qui s'est transformé dans un cauchemar qui ne revient pas pendant la nuit, mais qui envahit les moments les plus tensionnels d'éveil.

L'héroïne éprouve physiquement la douleur ressentie par la jeune femme blessée à la gorge et en même temps le choc de voir la ville d'Abéché complètement détruite : « Aucun son ne me parvenait plus. Mes tympans avaient explosé, une douleur semblable à celle d'une plongée trop profonde en apnée. »⁶. Puisque la jeune Tchadienne est blessée à la gorge, elle est privée à jamais de la possibilité de s'exprimer.

Ce sont justement le silence forcé et la solitude qui lient les « démolis » de Snagov et la victime de la guerre civile. Claire se laisse convaincre de voyager en Roumanie en raison des éléments communs de la souffrance infligée aux deux communautés : Roumaine et Tchadienne. Dans les deux cas, les victimes se retrouvent sans voix devant les injustices et la mort. Qui plus est, dans les deux occurrences, la torture surgit en parallèle avec la destruction ; le bombardement de la ville d'Abéché miroite l'avancement des bulldozers dans les jardins de Bucarest et de Snagov.

Les histoires commencent à s'entremêler au moment où, assise au chevet de la mourante, Claire s'évertue à la rassurer en lui racontant une autre guerre, la Première Guerre Mondiale, qui a affecté le village de Campine où la narratrice a passé son enfance. Ici encore, les maisons sont broyées, les identités des habitants sont dissolues et le seul remède à l'aliénation réside dans la prise de parole et dans la communication du passé : « Je lui parlais de ce conflit qui n'en finissait pas dans son pays, de la guerre et de la folie des hommes, de mon enfance champenoise dans un village laminé par la guerre 14-18, de la terre des champs et de notre jardin, mille fois remuée et qui malgré tout restait gorgée d'os et de fer. »⁷. Cependant, le message est optimiste ; il renvoie à la renaissance de l'espoir : « J'ai toujours eu l'impression d'habiter un lieu miraculeux, né de ses cendres. »⁸.

Le sol remué dont la fertilité est annulée par les actions des êtres humains est un motif sous-jacent du thème de la renaissance et qui revient dans le récit de Vasile. L'ancien propriétaire d'une maisonnette au hameau de la Source assiste impuissant à l'arrivée du bulldozer qui pousse

⁶*Ibid.*

⁷*Ibid.*, p. 18.

⁸*Ibid.*

les ruines de sa maison dans un trou creusé au milieu du jardin : « Les machines ont terminé leur œuvre. L'une poussait les ruines de la maison dans le trou, l'autre tassait par-dessus la terre chargée de bulbes et de semences qui ne fleuriraient plus. »⁹. La pelleuse mélange les briques et les poutres avec de la terre, des bulbes et des semences rendus stériles à jamais, tout comme les obus de la Première Guerre Mondiale remplissent le sol belge de fer et d'os et tout comme les bombes du Tchad terrassent les immeubles d'Abéché.

Un motif similaire apparaît dans l'épisode raconté par Despina, qui remémore la première rencontre avec son époux, lors des travaux agricoles obligatoires, quand elle s'évade de l'humiliation quotidienne en prétendant qu'elle ne bine pas la terre, mais elle entreprend des fouilles archéologiques : « Dans chaque motte de terre, je cherchais l'Antiquité romaine. Personne ne s'est jamais aperçu de rien. Sauf Constantin. Nous sommes tous deux des exilés de l'intérieur. »¹⁰. Cette fois encore, la terre est mélangée aux vestiges d'une civilisation, les éclats de céramique romaine et les fragments de bijoux anciens représentant un autre avatar de l'Altérité.

La comparaison interculturelle revient dans le récit de la rencontre de Claire avec la sœur de Constantin. Les troubles qui affectent les habitants de Snagov sont surmontés par l'isolement, puisque les causes du malheur sont différentes d'un pays à l'autre : « Depuis ce deuil que je ne parvenais pas à accomplir, je me sentais cernée par la mort. [...] à défaut de vivre pleinement, chacun ici se projetait déjà dans la mort. Non pas la mort brutale des guerres et autres catastrophes mais un retrait du monde que la peur, le découragement et le fatalisme ne cessaient de creuser. »¹¹. La narratrice ne réussit pas à accepter l'idée que la jeune Africaine est morte sans qu'elle puisse l'aider. C'est, finalement, ce que les « démolis » de Snagov lui apprennent : comment accepter la disparition des autres en utilisant l'aumône et la voix pour communiquer avec l'au-delà : « Seules les voix que je récoltais de tous ces êtres détruits à leur manière me semblaient vivantes et capables de me délivrer de ce mur de silence [...]. »¹²

L'image de la jeune Africaine est reprise en tant que rappel incessant de la culpabilité des survivants. Au moment où Claire se prépare pour l'entrevue avec les deux dernières personnes

⁹*Ibid.*, p. 79.

¹⁰*Ibid.*, pp. 106-107.

¹¹*Ibid.*, p. 110.

¹²*Ibid.*

relogées du hameau de la Source, elle pense aussitôt à « la jeune Africaine dont [elle] n'arrivai[t] pas à faire [s]on deuil »¹³.

Après avoir hanté les nuits de la journaliste, le rêve portant sur la ville bombardée devient une obsession permanente, « Je marchais en même temps dans Abéché en ruines et dans le village meurtri de Snagov »¹⁴, si bien que le passé et le présent se confondent. Claire plonge également dans le rêve quand Ștefan la choque en la laissant seule avec Ion, le secrétaire de la mairie : « Le rêve s'est aussitôt engouffré dans le silence qui a suivi »¹⁵.

Les objets participent à cette démarche expiatoire. Ne pouvant plus parler, la mourante offre son sac neuf à celle qui accompagne ses dernières heures. Le sac en coton rêche décoré de silhouettes dansantes – qui, symboliquement, s'effacent sous la pluie une fois Claire arrivée à l'aéroport d'Otopeni – sera le lieu où la journaliste transporte son magnétophone, réceptacle des voix qu'elle fait entrer dans l'Histoire. Un autre objet qui sert à la transmission et, partant, à l'expiation des culpabilités, est la pièce de francs CFA que la protagoniste trouve au fond du sac bleu et qu'elle troque contre un mouchoir en dentelle offert par Sylvia à la mémoire de son père¹⁶.

La comparaison des deux expériences sert de point d'équilibre à la narration et en même temps de preuve que les sentiments des victimes sont pareils, quelle que soit la région géographique ou les conditions historiques où les victimisations ont lieu.

Interculturalité multiple

Si les références à l'expérience Tchadienne ne comprennent aucun fait ethnographique et les souvenirs portent uniquement sur la communion humaine devant la douleur, en revanche, la dimension universelle du roman est notable concernant les renvois à bon nombre de faits culturels transnationaux.

Par exemple, le bureau parisien de Claire est décoré d'une affiche, celle du film de Wim Wenders *Les Ailes du désir*¹⁷, dont le titre est mis en parallèle avec l'aile de deuil qui pend à la

¹³*Ibid.*, p. 127.

¹⁴*Ibid.*, p. 128.

¹⁵*Ibid.*, p.56.

¹⁶*Cf. Ibid.*, p. 28.

¹⁷*Ibid.*, p. 15, p. 49. Le film franco-allemand a été réalisé en 1987, avec un mélange de cadres en blanc et noir et de cadres en couleurs.

fenêtre d'Ion en souvenir de son fils décédé¹⁸. Le motif de l'évasion réunit le film sur des anges à ailes invisibles et l'adolescent incarné par le tissu noir qui flotte au vent.

D'ailleurs, la civilisation française est fréquemment représentée dans la trame du roman. La discussion entre l'ethnologue roumain et la journaliste a lieu à Paris¹⁹, les deux touristes qui visitent l'île du Snagov sont Français²⁰, chez Sanda et son fils roule l'émission *Des chiffres et des lettres* de la chaîne TV5²¹. Qui plus est, même si elle précise qu'elle est Belge, Claire est nommée par les villageois « La Française ». La vieille Mița pense même l'honorer en choisissant pour leur rencontre un foulard imprimé aux Tours Eiffel multicolores.

Une autre culture éminemment présente est la culture américaine. Ainsi, le photographe Didi rêve des *highways* du Texas au point de copier les vêtements et la désinvolture qu'il croit être ceux des Américains²². En remémorant leurs noces, Paul et Maria mentionnent le président Nixon qui a inauguré l'aéroport d'Otopeni le même jour²³, après quoi ils commencent à suivre religieusement la série *Dallas*, parce que les personnages leur rappellent leur famille, à présent dissolue par les événements tragiques.

Si la ville de Paris sert d'abri à l'exilée Sylvia, qui y retrouve la sérénité après l'horreur de la prostitution forcée vécue à Athènes²⁴ (31), en revanche, les États-Unis deviennent un refuge pour la comédienne juive et pour son fils qui identifient l'odeur de la maison avec le parfum des prunes. C'est le même fils, devenu professeur d'histoire, qui est le véritable propriétaire de la maison où habite Mița et qui a la générosité de laisser la femme anticiper sa mort dans l'habitation de son choix²⁵. La cinématographie américaine est également évoquée, à travers les films de John Wayne qu'Elena Ceaușescu aime regarder²⁶.

Les allusions épisodiques à d'autres cultures sont nombreuses. Ainsi, la Suisse est mentionnée par l'intermédiaire de la précision que Snagov a été appelé *Le petit Versoix*²⁷. Dans le

¹⁸Cf. *Ibid.*, p. 60.

¹⁹Cf. *Ibid.*, p. 32, p. 87.

²⁰Cf. *Ibid.*, p. 89.

²¹Cf. *Ibid.*, p. 130.

²²Cf. *Ibid.*, p. 39.

²³Cf. *Ibid.*, p. 121.

²⁴Cf. *Ibid.*, p. 31.

²⁵Cf. *Ibid.*, p. 117.

²⁶Cf. *Ibid.*, p. 57.

²⁷Cf. *Ibid.*, p. 25.

cadre d'un colloque, l'ethnologue Ștefan et ses amis travaillent sur les rituels d'enterrement en Bulgarie, Italie ou ailleurs²⁸.

La poupée rapportée par Despina et Constantin de Samarkand²⁹ et qui ressemble très fort à l'enseignante roumaine est une allusion aux thèmes du roman *La Cérémonie des poupées*, où Chantal Deltenre évoque le rituel japonais par lequel on offre une sépulture digne aux poupées abîmées³⁰. La connaissance des faits culturels japonais est également démontrée dans la scène du bord du lac, quand la journaliste compare le paysage à un *ukiyo-e*³¹.

Les éléments littéraires trouvent également leur place dans cette narration pluridisciplinaire. Constantin lit et relit le roman *Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, où il puise une explication pour l'impénétrabilité de l'âme humaine et pour les gestes de tortionnaires³². La littérature roumaine est illustrée par une citation de *La dame de Snagov* de Panaït Istrati³³ et l'art roumain est représenté par une description des albums de la collection d'art Meridiane, seul moyen de voyager pour l'étudiante Despina³⁴.

La catastrophe de Tchernobyl est à son tour évoquée, le secrétaire Ion comparant les blocs insalubres et les annexes provisoires qui les entourent avec une ville détruite après un désastre nucléaire³⁵. C'est au même personnage que Chantal Deltenre attribue les remarques désobligeantes à l'adresse de ceux qui squattent les appartements déserts, qu'Ion qualifie de « pauvres et [de] Tziganes »³⁶.

Le tableau imagologique transcontinental est complété par une série de réparties entre Paul et Maria sur la Hongrie et le Banat d'où Paul est originaire³⁷ et par une allusion de Sanda sur la famine qui a affecté la Moldavie en 1956, laissant des orphelins prêts à tout pour survivre, comme elle-même³⁸.

Conclusion

²⁸ Cf. *Ibid.*, p. 47.

²⁹ Cf. *Ibid.*, p. 64.

³⁰ Cf. Chantal Deltenre, *La Cérémonie des poupées*, Bruxelles, maelström reÉvolution, 2005.

³¹ Cf. Chantal Deltenre, *La Maison de l'âme*, op. cit., p. 67.

³² Cf. *Ibid.*, p. 65, p. 108.

³³ Cf. *Ibid.*, p. 88.

³⁴ Cf. *Ibid.*, p. 65.

³⁵ Cf. *Ibid.*, p. 58.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Cf. *Ibid.*, p. 121.

³⁸ Cf. *Ibid.*, p. 131.

Roman multidisciplinaire, entre le détail ethnologique, l'évènement historique et la trame narrative purement littéraire, *La Maison de l'âme* se constitue comme un discours pluriel. Sa dimension interculturelle est prégnante et elle annonce un type nouveau d'écriture, où l'exploration d'un territoire Autre peut servir de prétexte à l'appropriation du monde entier par le lecteur. Avec Chantal Deltenre, un discours globalisé s'esquisse, que l'exhortation « Périple-toi » souligne magistralement.

Bibliografie

1. DELTENRE, Chantal, *La Cérémonie des poupées*, Bruxelles, maelstrÔm reÉvolution, 2005.
2. DELTENRE, Chantal, *La Maison de l'âme*, Bruxelles, maelstrÔm reÉvolution, 2010.
3. DELTENRE, Chantal, *Casa sufletului*, traducere în limba română, biobibliografie, postfață și note de Maria Mățel-Boatcă, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, col. « belgica.ro », 2012.
4. AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
5. ESPAGNE, Michel, « La notion de transfert culturel », in *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], no 1/2012, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 06 avril 2016. URL : <http://rsl.revues.org/219> ; DOI : 10.4000/rsl.219.
6. PAGEAUX, Daniel Henri, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in *Recherches sur l'imagologie. De l'Histoire culturelle à la Poétique*, 1995, pp. 135-160,
7. <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/THEL9595330135A/34104>, site consulté le 20 avril 2016.

NATIONAL IDENTITY REFLECTED IN JEFFREY EUGENIDES' NOVELS

Miruna Ciocoi-Pop

Assist., PhD Student, "Vasile Goldiș" Western University of Arad

Abstract: Ian McEwan's novels reflect the diverse facets of national identity, especially due to the fact that he himself has been confronted with the struggle of creating an identity and the struggle of being an "ethnic" in the United States of America. The present paper will focus on the diverse instances of national identity as reflected in Jeffrey Eugenides' main novels.

Key-words: identity, ethnic, ethic, literature, self-portrayal

The recent political events in Europe that sprung from the waves of migration have given new meaning to the term *national identity*. It is clear at this point that national identity can no longer be considered a political, social, or ideological element; it is a matter of cultural existence. Matters such as national identity, ethnic and national phenomena are analyzed more frequently than ever both by the academic and the politic community. Lately, the study of multiethnic states and identities has become a topic of interest around the world. The present paper will focus on the way in which Jeffrey Eugenides shed light on the significance of national identity in his novels, long before the subject became of broad interest. What is more, his best known novels are almost always centered on such topics as inner exile, the search of identity or self-portrayal, thus we believe his novels to be a good starting point in analyzing the concept of national identity reflected in literature.

Jeffrey Eugenides is an American writer of mixed origin, Greek and Irish, who was born in Detroit, Michigan and who can be easily considered an author of the exile whose work is based

significantly on the subject of national identity. This is true especially from the perspective of the feelings of isolation and spiritual loneliness that are identifiable in his novels. In an interview for the Paris Review Eugenides said the following:

We read *A Portrait of the Artist as a Young Man* that year, and it had a big effect on me, for reasons that seem quite amusing to me now. I'm half Irish and half Greek—my mother's family were Kentuckians, Southern hillbillies, and my paternal grandparents immigrants from Asia Minor—and, for that reason, I identified with Stephen Dedalus. Like me, he was bookish, good at academics, and possessed an “absurd name, an ancient Greek.” Joyce writes somewhere that Dedalus sees his name as an omen of his destiny, and I, at the dreamy age of sixteen, did as well. *Eugenides* was in *The Waste Land*. My Latin teacher pointed that out to me. The only reason I was given to these fantasies in the first place, of course, was that the power of Joyce's language and the story of Stephen Dedalus refusing to become a priest in order to take up the mantle of art were so compelling to me. Dedalus wants to form the “uncreated conscience of his race.” That's what I wanted to do, even though I didn't really know what it meant. I do remember thinking, however, that to be a writer was the best thing a person could be. It seemed to promise maximum alertness to life. It seemed holy to me, and almost religious. (Gibson, “Jeffrey Eugenides, The Art of Fiction”)

Even though he is born in America, the author seems to always have swayed between different cultures and “Heimatlands”. He studied in America, then spent time in India as a volunteer for Mother Teresa before moving to Germany. In 2007 he moved back to the United States where he taught writing at Princeton. Alongside his geographical periplexus, we can observe a literary recurrence of multiculturalism as a literary theme in his novels: the literary characters that he created are often immigrants or social outcasts, individuals lost in the tediousness of the modern space and time, spiritual exiles. A historic event that coincides with Eugenides' childhood that coincides with his condition of exile and that influenced his national identity. Born in Detroit in the 60's, the writer witnessed the decline and the spiritual death of the town as a result of the street riots from 1967. The feelings of instability, of the ephemeral will haunt him throughout his entire existence:

When I was born, Detroit was the fourth-largest city in the country. The population stood at more than a million people. But people were already beginning to flee, and in 1967, when the riots occurred, the trickle turned into a flood. My entire childhood coincided with the demise of

Detroit. I grew up watching houses and buildings fall apart and then disappear. It imbued my sense of the world with a strong elegiac quality—a direct experience of the fragility and evanescence of the material world. (Gibson, "Jeffrey Eugenides, *The Art of Fiction*")

The insight that all life is ephemeral encapsulates the author within a material illusion, somewhere beyond the borders of time and space. Here is where we draw the first parallel to his novels and the way in which they reflect the idea of national identity: in *The Virgin Suicides*, the narrative chorus seems located somewhere outside time and space. This special and temporal isolation reflected in the novel also through the desperate situation of the main characters, locked and granted no access to the real world, is the same type of metaphorical exile that the author himself went through in his acknowledgement and acceptance of his national identity. The atmosphere of ruin and decadence in *The Virgin Suicides* (shut down factories, chopped down trees) is closely connected to the author's own experience as a child, to his feeling of being an exile on grounds of his nationality, of being condemned to live in a town adrift, of being abandoned and not able to identify with neither the nationality that he was born with (Greek) nor the one he pertained to (American). The lack of belonging to a well defined group, both from the point of view of nationality and of inner existence, is also to be observed in his novel *Middlesex*, where the narrative perspective is both feminine and masculine, a world seen through the eyes of Cal, born a hermaphrodite: "(...) people often ask me why I chose to narrate a novel from the point of view of an intersex person, and my answer is, every novel should be narrated by an intersex person. The job of the novelist is to inhabit both male and female characters, so in a sense every novelist should possess a hermaphroditic imagination." (Ibidem)

Another indicator of the feeling of unbelonging and exclusion is social class, a subject dealt with by the author indirectly, but tactful and delicately. When the main character in *Middlesex*, Calliope, is enrolled in a private school, she feels excluded and marginalized. Similarly, in *The Marriage Plot*, Mitchell feels exiled, alone, alienated during his visit at Madeleine's home, being exposed to a world completely opposite to his, presided by Madeleine's authoritarian father, the university professor. Eugenides often writes about privileged social classes from the perspective of the outsider, the observer who is never part of the world that he portrays. This is also a form of non-belonging, of not identifying with the surrounding society

and world. The spiritual and social exclusion portrayed in Eugenide's novels is also based on autobiographical elements. In his childhood, Eugenides has been exposed to the sensitive subject of class differentiation, reflected in Calliope's situation at the private school, and this experienced affected and marked the author. These biographical details about Eugenides' early childhood and school years are important in order to clarify the reasons why the subject of identity is recurrent in his major novels. Private school was the medium where he first connected with children from upper class families and in their presence, according to Eugenides himself in several interviews, he became aware of his status and of the material and class differences that set him apart from his fellow students. It was in this context that he became aware of his curly hair and aquiline nose. As a Greek he was considered an "ethnic" – a term that Eugenides did not like at all – in the end, who is not ethnic to some extent? The only feeling of superiority towards these rich children was the fact that he learned better: Ian McEwan just wrote me about the new book and said, 'People say there's not a class system in America. Now I know there is, and I can tell them what to read if they don't know.' I didn't know *The Marriage Plot* was that much about the class system, but I guess it is." (Ibidem)

In various moments Jeffrey Eugenides said that, in his vision, every individual is radically different from the other ones, and forms an independent micro-universe. This is far from being a cliché; it is the idea that all humans are at some point in search of their own identity. The quest of identity nowadays, in the new political context, is a quest for national or, dare I say, international identity, brought about by new social and historical contexts and by the new dimensions of migration as a real and changing phenomenon. In the introduction to his book on national identity, bearing the same name, Anthony D. Smith claims that: "Nationalism provides perhaps the most compelling identity myth in the modern world, but it comes in various forms. Myths of national identity typically refer to territory or ancestry as the basis of political community, and these differences furnish important, if often neglected, sources of instability and conflict in many parts of the world" (Smith, 8). In other words, national identity is not necessarily correlated to politics, to a geographical territory or even to ancestry.

Definitions of national identity have changed throughout the centuries and are still changing with the new political occurrences. But literature, being one of the most profound

mediums of human expression, offers insight as to how identity is perceived, how for some writers, like Jeffrey Eugenides, it is indeed a matter of nationality and how national identity can equal to inner and outer isolation and exile. Jeffrey Eugenides is all the more so suitable for this topic as he has lived and known what national identity and its definition are as a true life experience and has reflected and portrayed it in his novels, through the different instances of self-search and identity issues that his literary characters underwent. Be it gender differentiation or ethnicity, Jeffrey Eugenides encompasses the universality of national identity and identity definition in his major novel, and offers a cohesive view on national identity.

Bibliografie

1. Smith, Anthony. *National Identity*. Las Vegas: University of Nevada Press, 1991.
2. Gibbson, James. "Jeffrey Eugenides, The Art of Fiction No.215". *The Paris Review* No. 199, Winter 2011. Available at <http://www.theparisreview.org/interviews/6117/the-art-of-fiction-no-215-jeffrey-eugenides>
3. Dandel, Richard. *A Literary View of the Genesis and Metamorphosis of the Self*. Jeffrey Eugenides – A Case Study. Editura Universității "Lucian Blaga" din Sibiu: 2006
4. Newsnight Review. *Middlesex by Jeffrey Eugenides*. BBC News 9 Oct 2002. <http://www.news.bbc.co.uk/1/hi/programmes/newsnight/review>

THE MYTH OF MOLOCH IN THE 20TH CENTURY FICTION OF BUCHAREST'S INDUSTRIAL PERIPHERY

Alexandru Farcaș

Assist. Researcher, "G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory, Bucharest

Abstract: This paper showcases the recurrence of the Biblical myth of Moloch in the fiction representing the industrial activity, in Bucharest's peripheries of the last century. As a central topos of a worker's life, from Carol Ardeleanu, George Mihail-Zamfirescu or Constantin Barcaroiu to Radu Aldulescu, the factory appears endowed with infernal, monstrous attributes, breaking lives and destinies. Delving into the working class periphery, at the same time, results in a portrayal and assessment of the industrial revolution, from the rise of the first factories, to the collapse of Communism.

Key-words: periphery, urban fiction, ideology, industrial revolution, Naturalism.

Un efect însemnat al revoluției industriale, care a cuprins, mai devreme sau mai târziu, aproape întregul continent european, a constat în reformarea structurilor sociale. În Anglia, fenomenul ia amploare la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea, iar în Franța, după 1830. Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, industriile acaparează masiv scena economică a Germaniei și a Statelor Unite. În România, reformele inițiate de Cuza și Brătianu, după 1860, pun practic bazele industriei naționale, deși întreprinderi sporadice – filaturi, cărămidării sau mori acționate de motoare cu vapori (cum este moara lui Asan) – existau deja¹. Cu toată lentoarea acestei dezvoltări, sfârșitul secolului arată o prezență destul de consistentă a păturii muncitorești. Fenomenul migrației sătenilor lipsiți de pământ spre orașe, în căutarea unei vieți mai bune în fabrici și ateliere, coincide, în plan literar, cu impunerea naturalismului, urmat, la scurtă vreme, de reacția întârziat romantică față de noile forme apusene a sămănătorismului. Dacă realismul extrem, altoit pe senzational, accentua, pretins științific și moralizator, latura

¹Constantin C. Giurescu, *Istoria Bucureștilor*, Ed. Sport-Turism, București, 1979, p.244-245.

întunecată, instinctuală și depravată a lucrătorului pauper, sămănătoriștii interpretau fenomenul migrației economice în cheia exacerbarii dramei dezrădăcinării. Nu trece neobservată nici descoperirea unui nou teritoriu al geografiei urbane – periferia. Admirației entuziaste față de binefacerile modernității, ale progresului prin intermediul invențiilor științifice și dezvoltării tehnologiilor îi ia locul, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, pesimismul și deprimarea provocate de dezvăluirea mizeriei și inechităților cu care se confrunta proletariatul. Prin urmare, orașul devine, în romanul naturalist european, un labirint primejdios, o Sodomă, loc de piezanie pentru lucrătorii dezrădăcinați, pentru copiii și femeile atrași în capcanele sale nemiloase. Alcoolismul, maladiile fizice și mentale, accidente de muncă, abuzurile patronilor, prostituția, violența extremă seceră viețile acestor condamnați.

Modul în care sunt transfigurate artistic aceste forme de sclavie modernă comportă câteva observații. Selectarea, din filmul realității, a episoadelor și cadrelor „tari” și montarea lor după un scenariu menit să șocheze un public comod nu exclude o anume tratare simbolică a materialului. Cine parcurge câteva romane sau nuvele naturaliste dedicate vieții lucrătorilor industriali remarcă recurența unor simboluri din aria semantică religioasă: groapa, bolgia, labirintul, sacrificiul uman, focul etc.. Fabricile, minele, halele, cârciumile, spălătoriile sau maidanele sunt adevărate locuri bânuite, înlocuind castelele, hanurile, pădurile sau grotele din recuzita romantică și senzațională. De asemenea, instrumentele concrete prin care oamenii își distrug sănătatea și-și pierd viețile capătă, implicit, o natură demonică. Ele alcătuiesc un vast muzeu al celor mai rafinate unelte de tortură fizică și psihică, cu semnificații complexe, menite să contracareze distopic fantasma progresului științifico-industrial care înseninase, până atunci, orizontul secolului. Pentru a descrie utilajele, motoarele, instalațiile, locomotivele etc., prozatorii vor uza adesea de un imaginar fantastic-religios, populat de monștri mitologici, capcane de tot soiul, păsări și reptile infernale. Progresul tehnologic, artizanul modernității, benefic unor categorii restrânse, devine dușmanul de moarte al sclavilor săi – muncitorii. Mașina se întoarce împotriva omului, care o creează pentru a-i fi de ajutor, iar regimul muncii manuale este tot mai frecvent asociat universului concentraționar. Zola imaginează nu o dată, în descrierea uneltelor miniere uriașe din *Germinal*, plăsmuri infernale, animale fabuloase. Mina însăși este „zeul giftuit căruia cu toții îi dăruiau propriul lor sânge și al cărui chip nu-l văzuseră nicicând.”²

²Émile Zola, *Germinal*, vol.I, Ed. de Stat pentru Literatură Universală, București, 1960, p.14.

Una dintre primele nuvele ale scriitorului rus Aleksandr Kuprin, intitulată *Moloch* și apărută în 1896, prezintă viața dintr-un imens combinat siderurgic, ale cărui coșuri și cuptoare se întind pe suprafața unui oraș întreg. Tânărul inginer Bobrov vede în acest monstru un adevărat Moloch devorator de ființe omenești. Zeu al războiului în mitologia feniciană, adorat mai cu seamă în Cartagina, lui Moloch (Moloh sau Molk) i se sacrificau copiii mici, de obicei din familiile de vază. Rudelor celor sacrificați le era interzis să plângă în timpul ceremoniei, spre a nu atrage mânia zeului prin regretarea ofrandei³. *Vechiul Testament* va respinge categoric (în *Levitic* și *Deuteronom*) practica sacrificiului uman. Ampla parabolă a lui Kuprin se desfășoară pe două planuri, personajul unificator al acestor două paliere textuale fiind Bobrov. Pe de-o parte, oamenii își jefesc viețile într-un mediu neprielnic sănătății. Pe de altă parte, lumea întreagă, și mai cu seamă elita conducătoare a uzinei și burghezia mijlocie a ținutului, se află, la propriu și la figurat, la picioarele omului care semnifică Puterea absolută a capitalului, simbolul monstruoșității fizice și morale pe care industria și capitalismul sălbatic l-au creat. Acesta este Vasili Terentievici Kvașnin. Apariția sa într-o inspecție pe platformă generează o furtună de emoție, teamă, admirație, speranță și pasiune colectivă. Bogătașul diform, cinic și imoral are o putere magică asupra tuturor celor din jurul său, care-i ascultă orbește poruncile, fac toate eforturile să-i intre în voie și tremură în fața lui. Poftelor sale erotice insașiabile le va cădea pradă – îndemnată de familia care nu pregetă să-și jertfească copilul acestui Moloch modern – și Nina, tânăra superficială, cu vise comune, pe care lipsa de experiență, imaginația debordantă și delicatețea sufletească a lui Bobrov o ridicaseră pe un pedestal. Eșecul existențial al lui Bobrov se desăvârșește în clipa în care, în toiul revoltei muncitorilor de pe uriașa platformă, nu cutează să distrugă cuptorul, idolul al cărui sfârșit ar fi însemnat, simbolic, curmarea răului.

Asocierea muncii proletare cu sacrificiul ritualic, în subteranele unei lumi pe care se ridică o clasă socială din ce în ce mai prosperă, se intensifică după Primul Război Mondial. Acum însă, recuzita simbolică utilizată de epica naturalistă, preponderent ca referință sugestivă, în scopul aprofundării studiului realității, trece în arsenalul expresionist. Apărut și ca reacție la naturalism, expresionismul va continua să exploreze, într-o dispoziție modelată de angoasă și revoltă, în cheie spiritualistă, teritoriul social periferic, de care se interesaseră Zola și ceilalți realiști. Este edificator de câte ori apar, în anii '20-30, referințele la ritualul lui Moloch despre care am vorbit

³Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1995, p.426

mai sus, fie numit ca atare, ca în vestitul film al lui Fritz Lang din 1927, *Metropolis*, fie sugerat prin metafore cu sens apropiat, în pictură sau literatură.

Romancierii noștri, care s-au aplecat, în perioada interbelică, asupra mediului periferiei industriale a Bucureștilor nu rămân, cum vom vedea, impasibili la adierile acestui curent.⁴ Ele se simt chiar și la Carol Ardeleanu, un scriitor care amintește, în memorii și interviuri⁵, doar despre rolul formator al prozei realiste și naturaliste asupra scrisului său (Balzac, Zola și Dostoievski, uneori Gorki). Cu atât mai mult, la G.M.-Zamfirescu și Constantin Barcaroiu, elementele expresioniste sunt evidente și importante în situarea critică a scrierilor lor. Sursa acestor influențe trebuie căutate, așa cum a arătat Ov.S. Crohmălniceanu, și în paginile publicațiilor de stânga interbelice („Bluze albastre”, „Cuget liber”, „Manifest”), impregnate nu numai de grafică expresionistă, dar și de tendințe „activiste”, „critice”, „proletare”⁶ în reportajele lui Bogza, Sahia, Stoian Gh. Tudor, Scarlat Calimachi și alții.

La Carol Ardeleanu (*Diplomatul, tăbăcarul și actrița*), ruina și moartea fostului consul Sălceanu, căzut în patima băuturii, sunt desăvârșite prin intermediul unui tandem infernal compus, pe de-o parte, din postăvăria din sudul orașului, cu duhoarea pestilențială provenită de la pieile tăbăcite (vale a plângerii, loc de ispășire a unor păcate adânci) și, pe de alta, de domnul Andrei Grigore, fiul patronului și directorul fabricii de postavuri. Stăpân absolut și discreționar, ca și Kvașnin, el nu se mulțumește cu exploatarea lucrătorilor săi. Devenit amantul Agatei, fiica lui Sălceanu (ajuns muncitor în fabrica respectivă), Andrei Grigore o batjocorește și o distruge pe tânăra romanțioasă, nutrind deșarte aspirații actricești. Dacă regimul aproape inuman de lucru este acceptat ca o fatalitate, intruziunea Puterii în viața privată, singurul loc în care cei umili își pot păstra o fărâmbă de demnitate, este, pentru postăvari, intolerabilă. Carol Ardeleanu pare să ignore datele fundamentale ale personajului său, pe care îl plămădise din aluatul rusesc al eroilor pasivi, prizonieri ai propriei slăbiciuni, cum era și Bobrov. Mai înclinat către sordidul de esență

⁴ În importanta biografie dedicată fenomenului expresionist de la noi (*Literatura română și expresionismul*, Ed. Eminescu, București, 1971), Ov. S. Crohmălniceanu arată că difuzarea ideilor expresioniste în lumea literelor bucureștene s-a produs mai mult indirect. Lipsiți, cel mai adesea, de instrumentul lingvistic de care dispuneau scriitorii din Bucovina, Transilvania sau Banat (unde curentul s-a propagat prin relațiile nemijlocite cu cultura germană), bucureștenii au intrat în contact cu sensibilitatea expresionistă mai cu seamă prin intermediul artelor plastice.

⁵***, *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*, vol.I. Antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, București, Editura Minerva, 1985, p.127-128

⁶Ov.S. Crohmălniceanu, *op.cit.*, p.239.

naturalistă, scriitorul român alege o rezolvare atroce narațiunii sale: îndemnat de tăbăcari, fostul consul își ucide patronul, îl azvârle într-o dubă cu var și apoi se spânzură. Amalgamând în viziunea sa idei preluate din zone diverse, printre care și teoriile psihanalitice, Carol Ardeleanu pune accentul pe caracterul erotic al conflictului dintre natură (cu trimitere la puritatea Agatei) și civilizația industrială (întruchipată de patronul lipsit de scrupule): „Fabricile își chemau lucrătorii fluierând din sirenele urlătoare ca ale mașinilor de tren. Fumul negru, gros, al păcurii și cărbunilor, se ridica de prin coșurile înalte, înadins parcă să murdărească albastrul cerului cu nori artificiali ce se răvășeau ca, apoi, strângându-se la un loc, să închipuie petece murdare aruncate pe un cearceaf de fecioară.”⁷

Revolta contra puterii abuzive este un laitmotiv și în *Periferie* de Constantin Barcaroiu, numai că aici implozia sufletească conduce către autodistrugerea desăvârșită într-un decor natural și uman apocaliptic. Romanul este, în ciuda virtuților sale modeste, interesant prin tușele expresioniste evidente. Nu lipsesc: sumara creionare a personajelor, prin care autorul urmărește să întruchipeze forțe primare, nu oameni vii, sentimentele contradictorii în fața civilizației industriale, demonizarea tehnicii, pendularea între utopismul salvator și viziunea catastrofică⁸, la fel ca și propensiunea pentru grotesc din paginile de proză poetică, „umanitarismul frenetic” și retorica militantă, clamând necesitatea unor schimbări revoluționare în ordinea socială.⁹ Mitru este un muncitor apreciat de patronul elvețian, prețuire care sporește în momentul în care izbuteste să repare un aparat complicat, căruia niciunul dintre ingineri nu reușea să-i dea de capăt. Destinul personajului este strâns legat de această mașinărie, care se dovedește vehiculul nenorocirii sale. Urmarea reușitei profesionale va fi una catastrofală, conducându-l pe tânărul plin de speranțe spre ruina fizică, sufletească și morală: fata cu care plănuia să se căsătorească devine amanta patronului. Dintr-un tânăr de viitor, Mitru ajunge un hamal alcoolic. Cuplul patron-mașină concură, și de această dată, deși într-un mod mai puțin apăsător decât la Ardeleanu, la zdrobirea unui destin.

Respingerea tehnologiei ne întâmpină și în paginile unui prozator cunoscut al anilor 30', George Mihail-Zamfirescu. Iacov (*Maidanul cu dragoste*), băiatul hipersensibil prin ochii căruia defilează umanitatea decrepită din „Mahalaua cu nume rușinos”, este terorizat de gândul că, într-

⁷Carol Ardeleanu, *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, Ed. Romcart, București, 1994, p.210.

⁸Ovid S. Crohmălniceanu, *op.cit.*, p.231.

⁹*idem.*, p.236.

o zi, va urma drumul spre lucru al tatălui său. Copilăria sa se va încheia, de altfel, în cadrul ciclului *Periferiei*, în momentul în care va intra să lucreze în fabrica pe care instinctiv o urăște. Acolo, oamenii sunt zilnic sfârtecați, arși, striviți, loviți de tentaculele oțelite ale zeului setos de sânge. Fire meditativă și introspectivă, Iacov simte și înțelege că trebuie să se agațe cu disperare de lumea paradisiacă a copilăriei, cu soarele binefăcător, câmpul și prietenia cu Fana, ferindu-se de sursele pervertirii, ale căderii, reprezentate de „casa cu nebuni”, frigul toamnei, maturizarea și, în final, fabrica, „o moară ce sfărâmă inimile...”¹⁰ Mitul lui Moloch este – deși nenumit ca atare – mai răspândit decât s-ar putea crede, în imaginarul literar interbelic, rolul său intratextual fiind, nu de puține ori, și acela de a devia discursul narativ spre problemele social-politice: „Mahalaua noastră continua să răscumpere, cu moarte înfricoșătoare, codrul de pâine strâns și amestecat cu praf și păcură, în pumnul mâinii protestatare, ruptă din trup și azvârlită, răsucit, alături de șina pe care osul, strivit de roată, lăsa numai o ușoară pulbere albă.”¹¹ Referințele la sfera religioasă sunt și aici nedezipite de evocarea universului tehnologic. Mașinile reprezintă – pentru săracii periferiei – uneltele prin care se împlinește destinul potrivit. Săptămâna Patimilor începe cu un incendiu devastator la una din fabricile din apropierea Griviței, în care mor doi hamali. Un accident de tren este sintetizat în cheie fatalistă: „Gașperită apocaliptică, locomotiva își făcuse datoria.”¹²

Semnificațiile fabricii devin diametral opuse în romanul proletcultist. Conduasă acum de puterea proletară, uzina nu poate fi în niciun caz un loc de supliciu. Dimpotrivă, atunci când produce pentru sine, muncitorul, iluminat de conștiința importanței misiunii și a rolului său istoric, lucrează neobosit, cu bucurie și implicare. Metafora intrării în schimbul de lucru ca descindere infernală sau/și carcerală (omniprezentă de-a lungul întregii literaturi muncitorești) este înlocuită prin plămuierea unei ficțiuni cu sens opus, compensator. Că această imagine legitimantă a noului regim, fără fisură timp de mai bine de 15 ani, este complet falsă, se va vedea chiar în anii destinderii ideologice. Pretinsele interviuri din uzine ale lui Alexandru Monciu-Sudinski sau, zece ani mai târziu, prozele optzeciștilor (Nedelciu, Cușnarencu și ceilalți) despre căminele de muncitori și trenurile mizere cu navetiști vor stopa, cel puțin în rândurile literaturii serioase, clișeele propagandistice.

¹⁰George Mihail-Zamfirescu, *Maidanul cu dragoste*, Ed. Jurnalul național, București, 2009, p.30.

¹¹George Mihail-Zamfirescu, *op.cit.*, p.194

¹²*idem.*, p.192.

După 1989, fabrica dispare, încet, încet, din recuzita romanului, odată cu prăbușirea activității industriale, nu înainte însă ca Radu Aldulescu, scriitor de frontieră între generația '80 și cea imediat următoare, să ne lase, în valorosul său roman din 1994, *Amantul Colivăresei*, imaginea nefardată a realității de pe platformele industriale bucureștene ale ultimului deceniu de comunism. Ca într-un banc politic negru, posibilitățile existenței, în țara devenită în întregime un adevărat iad, se rezumă la două: rău și foarte rău: „Opt ore de ocnă zilnică sunt ocrotite prin legi și decrete. În afara lor mai exersezi și alte pasiuni, dacă-ți dă mâna. Pedepsa-i pedeapsă, un regim semiliber oricum. Dacă nu-l respecti, treci pe regim de celulă.”¹³ Comentatorii din ultimul timp ai romanului au interpretat diferit simbolistica și implicațiile morale ale destinului personajului central. Bianca Burța-Cernat vede în Dimitrie Cafanu „un caz de declasare voluntară ca formă de revoltă socială și metafizică”¹⁴ Georgiana Sârbu consideră, dimpotrivă, că „Mite nu e un acuzator, un revoltat. Cuprins de greață, nu mai face niciun efort. Personajul își propune să supraviețuiască consumând un minimum de energie.”¹⁵ Rezistența sa (și a colegilor săi de muncă) este însă mai puțin pasivă decât ar putea părea la prima vedere. Opoziția față de putere se manifestă, la acest alienat, în primul rând printr-o sabotare continuă a idealului comunist: făurirea „omului nou”. Și Mite, dar și Bajnorică și mulți alții duc o luptă permanentă de înșelare a statului, de care se consideră, la rândul lor, înșelați, manifestând o atitudine profund resentimentară. Protestul direct fiind imposibil, sabotajul Statului (în sectorul său prioritar, industria) devine una dintre puținele posibilități de dizidență. Mite absentează de la serviciu până când este dat afară. Odată concediat, caută să supraviețuiască micșorându-și necesitățile (mănâncă infim, nu mai bea deloc, nu mai fumează), nu reangajându-se. Autorul ne lasă să înțelegem că asemeni lui procedează mulți dintre tinerii anilor '80. Într-o țară în care puterea poartă un război sângeros cu cetățenii, aceștia nu rămân datori. Majoritatea muncitorilor fură pe rupe, dorm sau beau în timpul programului, într-un cuvânt rezistă și, simultan, sabotează Puterea. Pentru Giani Bajnorică, prietenul lui Mite, furtul unor porci reprezintă o răzbunare compensatoare. Și el se simte asaltat de pretutindeni de un rău care ia, în delirul său, forma autorității: „Când o să mă plictisesc și-o să plec de-aici o să iau cu mine barem un porc să-l fac bani și încă unul să-l

¹³ Radu Aldulescu, *Amantul Colivăresei*, Ed. Nemira, București, 1994, p.252.

¹⁴ Bianca Burța-Cernat, *Radu Aldulescu după douăzeci de ani*, în „Suplimentul de cultură”, an X, nr.437, 12-18 aprilie 2014, p.10.

¹⁵ Georgiana Sârbu, *op.cit.*, p.67.

mănânc. *Să nu uit, spurcăciune, că-s în război cu ei toți* [subl. A.F.], chiar dacă asta nu scrie nicăieri și nici pe fruntea mea, iar drumul până aici noapte de noapte, și tot e o muncă...”¹⁶

Viața muncitorilor care locuiesc în blocurile situate în imediata apropiere a platformelor industriale este înfățișată cu intensitatea și culoarea specifice doar autobiografismului. Muncitor o perioadă la Policolor, Radu Aldulescu este în măsură să descrie, ajungând până la detalii infinitezimale, sisifica încordare în lupta cu recipientele cântărind zeci și sute de kilograme. Prepararea, în timpul programului, a unor băuturi alcoolice cu un înalt grad de toxicitate din componentele aflate la îndemână, disperarea, abrutizarea, hoția, mica șmecherie sunt menite să asigure un debușeu într-un regim exterminator. Gâtul îmbâcsit de vapori de motorină și de fum trebuie spălat zilnic cu alcool. Muncitorii trăiesc cu impresia (justificată) că asupra lor se efectuează un experiment de proporții. Cei care cedează psihic, se sinucid. Evadarea din contingent, în mizere paradisuri artificiale și – diferența majoră față de situația interbelică – furtul din avutul obștesc, existența permanentă la limita legii, iată modalitățile de sustragere în fața rigorilor unui cult care în care se practică jertfa ritualică. Un cult care își trăiește, din fericire, ultimele sale zile. Priveliștea care se vede de la fereastra garsonierei în care locuiește Mite Cafanu reprezintă o imagine iconică a periferiei bucureștene în anii ceaușismului, faliment lamentabil al proiectului dezvoltării industriale. Recuzita compusă din furnale, fiare, mașinării, trenuri și fum, care, în primul pătrar de secol XX, dădea periferiei un aer futurist, simbolizează, 60 de ani mai târziu, eșecul planului de industrializare. Mai mult, proiectul care ar fi trebuit să ducă la prosperitate nu mai funcționează decât în rapoartele oficiale contrafăcute. Oamenii trăiesc și muncesc în acest decor exasperant, inutil și dezumanizant. Minuția descrierii, precum și o falsă duioșie, au rolul de a amplifica tocmai proporțiile prăpădului economic și efectele vidul sufletesc. Radu Aldulescu reușește performanța de a reda, pe fondul mizerabilismului care devine normă începând din această perioadă, procesul transformării periferiei care a înghițit treptat România anilor 1980, dintr-un infern exterior individului, într-unul interior. Rezultatul acestei metamorfoze de coșmar îl constituie un „om nou” total diferit (ba chiar opus) intențiilor autorităților prin potențialul său subversiv, nu atât programatic, cât imanent.

Sondarea straturilor ideatice, simbolice și stilistice ale romanelor care înfățișează viața clasei muncitoare din periferiile bucureștene ale secolului al XX-lea ne-a revelat recurența unui

¹⁶ Radu Aldulescu, *op.cit.*, p.194.

mit al jertfei umane. Religia progresului tehnologic, creație laică a veacului pozitivist, se vădește, încă de la începuturi, creatoarea unui adevărat Moloch cu care natura umană se va afla într-un război nemilos. Proza românească surprinde cu acuitate dramatismul acestei înțeleștări, utilizând un instrumentar simbolic care reunește elemente creștine și păgâne. Incursiunea în romanul periferiei muncitorești a Capitalei punctează, de asemenea, și etapele istorice ale revoluției industriale din România, de la Primul Război Mondial și până la finele perioadei comuniste.

Bibliografie

1. *Logodnica. Nuvele rusești*(Antologie), vol.I, București, Editura Minerva, 1978
2. ***, *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*, vol.I. Antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, București, Editura Minerva, 1985-1991
3. Aldulescu, Radu, *Amantul Colivăresei*, București, Ed. Nemira, 1994
4. Ardeleanu, C., *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, București, Ed. Romcart, 1994
5. Barcaroiu, Constantin, *Periferie*, București, 1941
6. Burța-Cernat, Bianca, *Radu Aldulescu după douăzeci de ani*, „Suplimentul de cultură”, an X, nr.437, 12-18 aprilie 2014, p.10
7. Crohmălniceanu, Ov.S., *Literatura română și expresionismul*, București, Ed. Eminescu, 1971
8. Giurescu, Constantin C., *Istoria Bucureștilor*, București, Ed. Sport-Turism, 1979
9. Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, București, Ed. Albatros, 1995
10. Sârbu, Georgiana, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, București, Ed. Cartea românească, 2009
11. Zamfirescu, George Mihail, *Maidanul cu dragoste*, București, Ed. Litera internațional, București, 2009
12. Zola, Émile, *Germinal*, vol.I, București, Ed. de Stat pentru Literatură Universală, 1960

AN UNKNOWN FOLKLORIST FROM BLAJ – MARGARETA MARIA HODOȘIU

Aurelia-Mariana Mărginean (Neagoie)

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

Abstract: Offspring of a generation of intellectuals and exemplary patriots, Margareta Maria Hodoșiu developed herself in the spirit of cultivating love for the nation and for the Romanian folklor. In 1915 she became the first woman from Transylvania who got the honorary scientific title of „Doctor of Letters”. Her merit is even greater if it’s framed in the historical context of the time. She approached in her book an unexpected topic: A román népköltészet Balázsfalva vidékén, meaning Folkloric Romanian Poetry from Blaj Area. The core of the doctoral thesis of Margaretei Maria Hodoșiu is a collection of nearly 400 folkloric poems, filled with worthy comments of the author. These texts had not been included until then in any other work of this kind and therefore her accomplishment was more than welcome in an incomplete folklore study at that time. Posterity didn’t rush to recognize her merit. The experts didn’t give her the place she deserves in Romanian folklore, although the significance of her research is undeniable

Keywords: folkloric poems, collection, Romanian folklor, Blaj.

Lăstar al unei generații de intelectuali și patrioți de frunte, Margareta Maria Hodoșiu s-a născut la 29 noiembrie 1891, la Blaj, într-o atmosferă propice cultivării sufletului său în spiritul idealurilor patriotice. Ea este a doua din cele șase fiice ale familiei și nu putea să nu păstreze numele familiei într-un loc de frunte printre oamenii de seamă ai Blajului. Astfel, după ce a urmat cursurile școlii primare la Blaj, cele ale școlii gimnaziale la Oradea și Liceul român greco-catolic din Blaj (1910), a fost prima fată căreia i s-a acordat diploma de maturitate a liceului.¹ Margareta Hodoșiu a urmat apoi Facultatea de litere cu specialitatea română și istorie, iar în secundar

¹Cf. Ana Hinescu, Arcadie Hinescu, *Oameni de ieri și de azi ai Blajului*, Ediția a II-a, Revăzută și adăugită, Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2012, p.268.

germană și franceză la Universitatea din Budapesta, continuându-și studiile la Universitatea din Geneva (1912-1913).

Ea s-a format în spiritul cultivării dragostei pentru neam și pentru folclorul românesc astfel încât, în anul 1915 a devenit prima femeie din Transilvania care a obținut titlul științific de „doctor în litere”. Meritul său este cu atât mai mare dacă încadrăm lucrarea sa în contextul istoric al momentului. Subiectul lucrării a fost unul neașteptat: *A román népköltészet Balázsfalva vidékén*, adică *Poezie populară românească din zona Blajului*. Textele de poezie populară erau scrise în limba română, iar comentariile în limba maghiară. În același an, lucrarea sa a fost publicată la Blaj, la Tipografia Seminarului, și, în ciuda tirajului mic, a fost răspândită în toată Transilvania și apreciată de cititori.²

În 1916, Margareta Hodoșiu s-a căsătorit la Blaj cu scriitorul Ionel Pop, iar în 1920 s-a mutat la Cluj unde refuză o catedră la Liceul „Regina Maria” ocupându-se de gospodărie, după obiceiul vremii. Margareta Hodoșiu s-a stins din viața 1 iulie 1953, singură, la Blaj, fiind înmormântată în cavoul familiei Vancea, iar soțul ei, închis la acea vreme, a aflat de moartea ei trei ani mai târziu, când a fost eliberat.³

Prin opera sa, Margareta Hodoșiu a perpetuat preocupările față de poezia populară inițiate de Timotei Cipariu și continuate la Blaj de Nicolae Pauleti, Ioan Micu Moldovan etc. Teza de doctorat a Margaretei Maria Hodoșiu este în esență o culegere de aproape 400 de texte populare în versuri, însoțite de comentarii ale autoarei, texte care până atunci nu au mai fost cuprinse în altă lucrare de acest gen, culegerea fiind astfel mai mult decât binevenită în cadrul unei folcloristici lacunare în acel moment.⁴ Cu toate că a fost uitată aproape în totalitate de specialiști, „lucrarea sa de doctorat îi dă dreptul de a fi considerată prima folcloristă româncă, în adevăratul sens al cuvântului”⁵.

Posteritatea nu s-a grăbit să îi recunoască acest merit, deși valoarea lucrării sale este incontestabilă, specialiștii nu i-au oferit locul pe care îl merita în folcloristica românească. Nerdreptatea ce i s-a făcut a început încă din perioada de apariție a revistei de folclor *Comoara satelor* unde nu este nici măcar menționată, deși s-au făcut retrospective ale folcloriștilor blăjeni.

²Cf. Sofica Hetak,, *op.cit.* , p. 129.

³Cf. *ibidem*, pp.129-130.

⁴Cf. Monica Anton, *Margareta Hodoșiu (1891-1953)*, în Margareta Maria Hodoșiu, *Poezia populară românească din zona Blajului*, Ediție îngrijită de Ion Buzăși și Silvia Pop, Blaj, Editura Astra, 2003, p.8.

⁵*Ibidem*, p.8.

Nici în *Dicționarul folcloriștilor* apărut la București în 1979 nu este amintită. În literatura română de specialitate există două referiri la cartea Margaretei Hodoșiu. Prima apreciere îi aparține lui Coriolan Suciucare, în schița monografică *Județul Târnava Mică* (tipărită la Blaj, Tipografia Lumina, 1943) afirma: „o lucrare substanțială privind folclorul românesc din jurul Blajului, este teza de doctorat, prezentată la Universitatea din Budapesta, în anul 1915, de Margareta Hodoșiu, azi doamna Ionel Pop – avocat,... Lucrarea de 167 de pagini, tipărită la Blaj, conține vreo 400 de poezii populare, doine, strigături, colinde, bocete, din următoarele comune aparținătoare județului Târnava Mică (....). Dsa a mai adunat și descântece, ghicitori, proverbe etc.”⁶ Cea de-a doua mențiune o fac Nicolae Dunăre și Constantin Catrina în lucrarea *Portul popular românesc de pe Târnave* (Brașov, Editura Casa Creației populare a județului, 1968): „Poezia populară din jurul Blajului a făcut și obiectul unor lucrări științifice, ca teza de doctorat, pe care Margareta Hodoș a susținut-o în anul 1915, la Universitatea din Budapesta. Este vorba despre o lucrare științifică substanțială, tipărită la Blaj, care conține câteva sute de doine, strigături, colinde, bocete din 15 sate... ”⁷ Monica Anton considera că această vâl care a acoperit cartea Margaretei Hodoșiu făcând-o să iasă din atenția cercetătorilor de folclor, trebuie să fie înlăturat.⁸ Ulterior, cercetători care au dorit să promoveze activitatea intelectuală desfășurată în jurul Blajului prin școlile și oamenii săi de cultură, au integrat-o pe Margareta Hodoșiu printre personalitățile care au contribuit la dezvoltarea culturală a neamului nostru, fiind prezentată ca un pionier în viața școlastică și ca un continuator al cercetătorilor de folclor. Vorbim aici de volumul *Școlile Blajului-izvor de haruri*, apărut la Blaj, Editura „Buna Vestire” în 2004, având autori pe Angela Groza, Elena Ionescu și Rozalia Gulea și de lucrarea Anei Hinescu și a lui Arcadie Hinescu, *Oameni de ieri și de azi ai Blajului*, Ediția a II-a, Revăzută și adăugită, apărută la Cluj-Napoca, Editura Napoca Star în 2012.

În studiul introductiv al lucrării *Poezia populară românească din zona Blajului*, Vasile Vetișanu vorbea despre imaginea lumii și a vieții, așa cum apare în creația populară. Acesta prezenta concepția despre cultura populară de la care Margareta Hodoșiu a pornit în realizarea lucrării ei. Ea considera că ansamblul creațiilor populare conține un sistem al valorilor perene, care, prin puterea lor de adevăr și prin fișcul ce îl emană, nu pot fi vreodată instaurate.

⁶Coriolan Suciucare, *Județul Târnava Mică*, Blaj, Tipografia Lumina, 1943, p.91.

⁷Nicolae Dunăre, Constantin Catrina, *Portul popular românesc de pe Târnava Mică*, Brașov, Editura Casa Creației populare a județului, 1968, p.24.

⁸Cf. Monica Anton, *op.cit.*, pp.8-9.

Convinsă fiind că zona Blajului păstra încă tezaurul de o valoare inestimabilă în care se perpetua spiritualitatea românească, Margareta Hodoșiu a străbătut acest ținut pentru a culege operele populare și pentru a înțelege structurile fundamentale ale creației populare și pentru a stabili semnificația și valoarea acesteia în planul spiritualității românești.⁹

În capitolul introductiv, Margareta Hodoșiu prezintă o teorie a succesiunii necesităților omului care, odată satisfăcute, fac loc altora mai complexe și din întreg acest proces perpetuu rezultă dezvoltarea, emanciparea. Când acest proces de spiritualizare a necesităților omului atinge un anumit nivel pe scara civilizației, încep primele manifestații ale frumosului. În acel moment apare „necesitatea spiritului omenesc să fie hrănit cu impresii de rang superior”¹⁰. Arta apare astfel nu ca un lux, ci ca o necesitate a spiritului omenesc de a descoperi frumosul și de a-l trăi, iar această nevoie a omului este la fel de intensă ca și cele materiale, primitive. Unul dintre argumentele autoarei în demonstrarea acestei afirmații este permanentizarea cultivării frumosului atât pe linie temporală, cât și spațială: „pe întreg rotogolul pământului nu trăiește și nu a trăit niciun popor, ai cărui componenți să nu fi cultivat frumosul, să nu fi simțit nevoia să îngăduie sufletului ca din când în când să se ridice deasupra miilor de necazuri ale trupului”¹¹. Particularizând mijloacele de satisfacere a nevoilor spirituale, Margareta Hodoșiu ajunge la poezie pe care o considera cea mai recentă formă de manifestare a frumosului, dar și cea mai desăvârșită întrupare a acestuia. Poezia demonstrează o întoarcere la origini, la spiritualitatea populară, punct de plecare în descifrarea unor semnificații spirituale de durată: „poezia populară românească...face dovada că sub aspectul deseori dur al țăranului român mijeste jăratecul unei culturi vechi, riguroase pe care a cultivat-o în cursul unor timpî îndelungați și a putut să o dezvolte și în împrejurările cele mai vitrege”¹². Adevărata valoare a poeziei populare reiese din caracteristicile sale esențiale precum sinceritatea ei, attributele ei cognitive, viabilitatea ei de-a lungul timpului datorită faptului că în substanța ei se păstrează imaginea lumii și a vieții populare, acel mod de viață popular.¹³

⁹Vasile Vetîșanu, *Imaginea lumii și a vieții în creația populară. Studiu introductiv*, în Margareta Maria Hodoșiu, *Poezia populară românească din zona Blajului*, Ediție îngrijită de Ion Buzași și Silvia Pop, Blaj, Editura Astra, 2003, pp. 13-14.

¹⁰Margareta Maria Hodoșiu, *Poezia populară românească din zona Blajului*, Ediție îngrijită de Ion Buzași și Silvia Pop, Blaj, Editura Astra, 2003, p.31.

¹¹*Idem*, pp.31-32.

¹²*Idem*, p.33.

¹³Cf. *ibidem*, pp.30-33.

Margareta Hodoșiu continuă seria folcloriștilor care trag un semnal de alarmă în ceea ce privește pericolul iminent care planează asupra creației populare. Autoarea identifică o pierdere a inspirației creatorilor anonimi. Această stagnare poate fi datorată sărăciei în care trăiau oamenii și evenimentelor socio-politice ale aceluși moment istoric. De asemenea, influența orașului are un efect negativ asupra poeziei simple ce se creează la sat. Gândirea liniștită a țăranului este tulburată de viața frenetică de la oraș, de căutarea unor motive impresioniste și de o degenerare a simțului pudorii. Singurul impediment în calea uitării poeziilor populare este munca asiduă a unor colecționari care le-au notat și le-au adunat în colecții care să le păstreze pentru posteritate în scopul cunoașterii acestei părți importante din spiritualitatea poporului român.¹⁴

Margareta Maria Hodoșiu prezintă apoi tematica lucrării sale, metoda de lucru folosită, obstacolele întâmpinate și modul în care a decis soluționarea problemelor precum și structura lucrării. Intenția era să studieze poezia populară din zona Blajului și, deși existau deja colecții care cuprindeau și opere din această zonă, precum cea realizată de Jarnik și Bîrseanu pe baza materialului strâns de Ioan Micu Moldovan cu elevii săi, autoarea a preferat să părăsească această zonă de confort a studiului și să colecteze singură materialul. Colecția mai sus amintită a fost utilizată pentru a compara materialul, iar surpriza a fost constatarea că existau încă multe poezii colectate de Margareta Hodoșiu care nu erau publicate altundeva. Totuși, există câteva variante ale unor poezii deja publicate. Comunele în care a desfășurat activitatea de colectare a textelor populare au fost: Veza, Tiur, Ciufud, Cegăul Mare, Cergăul Mic, apoi Roșia de Secaș, Tău, Ohaba (de pe Valea Secașului), Sîncel, Pănade, Iclod, Biia (de pe Târnava Mică), Crăciunel, Cistei, Mihalț (de pe Târnava Mare și Mureș). Exprimarea dialectală eterogenă din cele trei zone din care folclorista blăjeană a cules materialul precum și imposibilitatea redării fidele în scris a acestei exprimări o determină să redea în general poeziile în forma exprimării literare, pentru a nu sistematiza unele incorectitudini.¹⁵

Margareta Maria Hodoșiu realizează și un scurt studiu dedicat particularităților lingvistice ale subdialectului din zona Blajului, conștientă fiind de insuficienta cercetare a acestuia în literatura de specialitate, precum și pentru a asigura o bază în studierea poeziilor populare în cadrul cărora înțelegerea exprimării dialectale constituie o componentă indisolubil legată de

¹⁴Cf. *ibidem*, p.35.

¹⁵Cf. *ibidem*, p.36.

ansamblul semnificațiilor mesajului transmis de creația populară către un posibil cititor neavizat.¹⁶

Dintre toate creațiile populare, Margareta Hodoșiu alege doina să deschidă studiul său. Înainte de a nota efectiv textele doinelor culese în zona Blajului, autoarea definește într-un mod original și plastic acest cântec al țăranului român ca fiind „cea mai caracteristică poezie populară a noastră plină de lirismul cel mai curat, expresie a lumii inimei”¹⁷.

Doina are capacitatea de a se mula perfect, datorită melodiei sale unice și a versurilor pline de profunzime, pe starea de spirit și sentimentele pe care le încearcă fiecare dintre fiii satului la un moment dat. Iar dacă aceasta nu corespunde în totalitate trăirilor lui, o poate modifica în funcție de sentimentele lui precum și de talentul său. Această adaptabilitate totală a doinei face din aceasta „versul sentimentelor” și însoțește omul simplu de la sat atât la munca câmpului, cât și la horă, șezătoare, clacă etc. Sentimentele din care izvorăște doina sunt diverse, dar doina nu e un cântec vesel nici chiar atunci când transmite un sentiment de fericire. Timbrul melancolic constituie o permanență care accentuează melodia tristă a doinei. Încercând să facă o clasificare a doinei, Margareta Hodoșiu pornește de la criteriul sentimentelor pe care aceasta le transmite și constată că principala categorie o constituie doinele care au ca temă dragostea. Doina este un cântec al tinereții, al fetelor și al flăcăilor, vârstei mai înaintate fiindu-i caracteristice poezia epică, poezia bocetelor și cea a descântecelor. Astfel, tinerii caută să-și exprime întreaga gamă a sentimentelor legate de o poveste de dragoste prin intermediul doinei. Iubirea îi poartă prin cele mai diverse stări și trăiri: de la emoția și bucuria întâlnirii, la tristețea fără de mângâiere atunci când îndrăgostiții sunt despărțiți. Intensitatea trăirilor asociate iubirii este extraordinară deoarece, în lumea satului iubirea leagă destinele până la moarte, nu este un sentiment trecător care poate fi uitat cu ușurință. „Dragostea purifică. Stăpânește și declanșează idealuri de viață. Dar în același timp istovește și nu mai lasă omul să ajungă la tihna râvnită.”¹⁸ Un sentiment care îi macină pe îndrăgostiți, atât la nivel emoțional, cât și la nivel psihologic și fizic este dorul. Acesta apare personificat în versurile doinei ca un *zeu nemilos* care este trimis neîncetat persoanei iubite și care nu îl lasă pe acesta să ducă o viață liniștită. Este un chin dulce al dragostei de care toți încearcă să scape: *De-ar fi dorul vânzător/ M-aș face neguțător./ mi-aș pune șatra în*

¹⁶Cf. *ibidem*, p.37.

¹⁷*Ibidem*, p. 41.

¹⁸Vasile Vetișanu, *op.cit*, p.16.

*prag/ și-aș vinde dorul cu drag/ Mi-aș pune șatra în poartă/ Și-aș vinde la lumea toată.*¹⁹

Imaginea fetei sau a feciorului apare mereu versificată în doine de către persoana iubită și apare de cele mai multe ori ca o întruchipare a binelui și a frumosului, iar farmecul chipului iubitei/iubitului este conturat prin asemănare cu cele mai frumoase și prețioase elemente ale naturii pe care le și întrece: *Mândro cu ochii căprui/ Să faci bine și să-mi spui,/ Mă-ta-n ce te-a înăscut/ De-așa mândră te-a făcut?/ Mă-ta te-o născut în flori/ Să ai obrații bujori./ Te-a-nfășat în floricele/ Să ai buze rumenele./ Te-a născut în flori de măr/ Să miroși a călăpăr.*²⁰ *Sus la munte este-un brad,/ Nu-i ca bade-al meu de-nalt./ Sus la munte este-o joardă/ Nu-i ca bade-al meu de oablă.*²¹ În urma suferinței celui părăsit, acesta caută metode să ajungă la tihna mult căutată și apelează uneori la blestem care cuprinde toate formele durerii. Blestemele pot să vină și din partea oamenilor răi și pizmuitori, a babelor care nu au altă treabă decât să strice fericirea celorlalți: *Bade de dragostea noastră/ Au crescut doi meri pe coastă/ au crescut și n-au rodit/ Cineva i-a prăpădit./ Ori vrajă mi-au aruncat/ De nu vii pe înserat,/ Ori îmi ține sâmbăta/ Să mă stric cu dumneata.*²²

O altă temă favorită a doinelor este, în viziunea Margaretei Hodoșiu, imaginea vieții spirituale a poporului român care nu suportă foarte ușor o clasificare clară datorită faptului că doina nu este un cântec care să transmită un singur sentiment, în consecință, acestea pot fi încadrate în mai multe categorii. Totuși, autoarea stabilește niște categorii potrivite pentru această temă: cântecul orfanului, cântecul celui care trăiește în străinătate, cântecul amărăciunii și al nenorocirii, cântecul femeii căsătorite în străini. Rolul familiei a fost dintotdeauna unul extrem de important pentru echilibrul individual al românului, cu atât mai mult în trecut când familia era nucleul societății de la sat, iar relațiile dintre membrii ei erau mai strânse și mai sincere. Astfel, părinții și implicit casa părintească era un loc de refugiu, un loc în care fiecare se simțea în siguranță, unde găsea sprijin și înțelegere și iubire necondiționată. Una dintre cele mai mari pierderi și dureri suferite este pierderea părinților. Astfel, doina care are ca temă pierderea părinților sau a fraților transmite o durere sfâșietoare care condamnă pe cel rămas la singurătate, înstrăinare și o căutare permanentă a unui rost în viață: *Strudurel bătut de piatră,/ Rău e, Doamne, fără tată!/ De-ai călca din piatră-n piatră/ Din străin nu mai faci tată./ Strugurel bătut*

¹⁹Cf. Margareta Maria Hodoșiu, *op. cit.*, p.46.

²⁰*Ibidem*, pp.48-49.

²¹*Ibidem*, p.50.

²²*Ibidem*, p.60.

*de brumă!// De-i călca din urmă-n urmă/ Din străin nu mai faci mumă!*²³ Înstrăinarea este resimțită cu mare intensitate și atunci când este vorba de satul strămoșesc pe care țăranul român nu îl părăsea decât atunci când era nevoit. Depărtarea de locul natal și de pământul străbunilor îl condamnă pe cel în cauză la singurătate și la sentimentul de ființă incompletă atunci când este rupt de ai săi, de mediul său sufletesc și de întreg sistemul de tradiții și valori în care a crescut. Românul, *fiu al spațiului* (cum îl numește Vasile Vetișanu, *op.cit.*, p.20) a fost puternic legat de glie; nu a fost niciodată un neam rătăcitor, ceea ce îi înrădăcinează în suflet nevoia de ceilalți. Satul este pentru țăranul român o unitate de măsură a spațiului astfel că acesta este locul de care țăranul aparține și prin care își definește relațiile cu restul lumii. Mentalitatea arhaică a satului nu îngăduia părăsirea locurilor natale. În doinele care cântă înstrăinarea este amintită situația în care tinerii plecau la muncă: *Cine a stârmit jelele?/ Missler cu vapoarele/ Dar vaporul nu-i de vină:/ Și pe el focul îl mână./.../Frunză verde, iarbă rea/Rea țară-i America./ Că îi țară cu fabrici/ Prăpădire de voinici./ Și îi țară de străini/ Mergi tânăr și vii bătrân.*²⁴ Din cântecul celui înstăinat, fie că este plecat peste mări și țări, fie că este femeia căsătorită în alt sat (*Vai, măicuță, maica mea,/ M-ai trecut dealul cu spini/ În satul cu străinii./.../Care fată-și lasă satul/ Mânce-o focul și bănatul./ Căși eu mi l-am lăsat/ Mare jale m-a mâncat.*²⁵) răzbate totuși speranța că va ajunge să își vadă din nou satul natal. O constantă a acestor situații este credința că soarta a rânduit totul ceea ce implică o oarecare resemnare deoarece românii nu acordă o notă tragică și fatidică acestui „dat de la Dumnezeu”, ci o văd într-un sens protector al Divinității care le aranjează toate astfel că românul este în final împăcat cu soarta lui.²⁶

Doinele sunt cântece cu o constantă melancolică și uneori chiar tristă, evidentă. Totuși, acestea nu asigură o permanență în câmpul creației lirice populare care se manifestă și în momente de veselie, imprimându-le astfel un timbru senin. Creativitatea țăranului român este potențată în cadrul întâlnirilor prilejuite de momente pline de voie bună când spontaneitatea o ia pe făgașul satirei. Hora, șezătoarea, nunta sunt câteva dintre momentele în care se spun strigături pe ritmul muzicii sau se organizează ad-hoc dueluri de versuri usturătoare la adresa celorlalți, țăranul român dovedind astfel că deține un spirit energic și o gândire alertă, capabile să exprime o replică potrivită într-un anumit moment, provocând râsul și veselia celorlalți. În capitolul dedicat

²³*Ibidem*, pp.73-74.

²⁴*Ibidem*, p.76.

²⁵*Ibidem*, pp. 78-79.

²⁶Cf. *Ibidem*, pp. 73-81.

poeziei satirice, Margareta Hodoșiu tratează două categorii de poezii românești cu conținut vesel, poeziile satirice și strigăturile de joc, categorii care se întrepătrund mereu, deseori strigăturile de joc având conținut satiric. Referitor la simțul critic și spiritul de observație al țaranului român, Vasile Pârvan afirma: „Neîncrederii față de tot ce e nou îi corespunde dorința de-a afla taina acelei noutăți, spre a o supune; de unde și un spirit de observație și de critică excepțional de ascuțit, întrecând adesea cu mult pe cel al omului cult, deprins cu formule luate de-a gata din cărți”²⁷. Tot el caracteriza țaranul român prin „iuțeala aperseperii, vioiciunea reflexiei, justetea judecății, promptitudinea respingerii, argumentul contrar, stăpânirea de sine în focul luptei de inteligență...minunată educație ce și-o dă societatea țărănească scânteetoare de vervă, de bucurie a vieții”²⁸, imagine care reflectă perfect autorul poeziilor satirice și al strigăturilor de joc în mijlocul colectivității satului. Din dorința de a transforma defectele în calități, țaranul român transpune simțul său critic în versurile glumețe rostite în colectivitate și care pot fi clasificate în mai multe subdiviziuni în funcție de conținutul lor și implicit de ținta căreia îi se adresează, astfel, există poezii satirice despre: fata urâtă, flăcăul urât, femeia rea, femeia bogată și urâtă, soția leneșă, soțul leneș, femeia și bărbatul cărora le place să bea, soțul înșelat, soția necredincioasă, popa, preoteasa sau chiar despre sărăcie. Pe cât de măgulitor este descrisă fata frumoasă în doine, pe atât de aspru este criticată fata urâtă sau fata bărtână și dorința arzătoare a acesteia de a se mărita: *Dimineața mă sculai/ Trei ceasuri mă pieptănai/ Fuga la fântână dai/ Să văd cât îs de frumoasă/ Feciorilor dragăstoasă./ Tulai, Doamne, ce-am vazut?/ Când am văzut/ Pe spate-am căzut!/ Buze late,/ Drâmboiate,/ Gene groase,/ Unduroase,/ Ochii roși,/ Ca la cocoși,/ Dinți colțați,/ Negri și lați,/ Haida-n casă la roșele/ Să mă-ntineresc cu ele.*²⁹Femeia leneșă care caută metode de a scăpa de muncă a fost dintotdeauna ținta unor versuri aspre care apar ca fiind spuse atât din partea soțului, a soacrei sau a întregii colectivități. *De mi-ar umbla lucru-n mână/ Cum îmi umblă limba-n gură!/ Că la lucru-s ca butucu/ Și la gură-s ca focu!*³⁰Și bărbatul leneș sau băutor atrage desconsiderarea sătenilor și a fetelor: *Ce te ții bade-așa mândru/ Doar la tine nu-mi stă gându/ Ba chiar gându de mi-ar sta/ Tot măicuța nu m-ar da/ După om ca dumneata./ Un*

²⁷ Vasile Pârvan, *Idei și forme istorice: Patru lecții inaugurale*, București, Editura Cartea Românească, MCMXX, p.23.
<http://www.cimec.ro/Biblioteca-Digitala/Parvan/Parvan-IdeiSiFormeIstorice.htm?filename=ParvanIdeiSiFormeIstorice.pdf>

²⁸ *Ibidem*(parvan), p.23.

²⁹ Cf. Margareta Maria Hodoșiu, *op. cit.*, p.86.

³⁰ *Ibidem*, pp.88-89.

cărtaş și-un beutor/ La lucru n-ai leac de spor.³¹ Dar și mai aprigă este batjocura adresată femeilor bețive care nu cunosc iertarea colectivității: *Muiere, sufletul meu,/ Și pogace ți-oi aduce/ Și vinul de nouă dutce/ Țigan și puică neoată/ Dar cu biciul deodată.*³² Valorile morale oferă argumente puternice sătenilor pentru a pedepsi prin versuri satirice atât pe femeia necredincioasă cât și pe bărbatul înșelat: *Foaie verde sub lumină,/ Hai bădiță în grădină,/ Că nu-i niciun fir de tină./ Da să nu vii pe la șură/ C-avem o cățea sură/ Și cățea va lătra/ Și mutu se va scula/ Și va prinde a mă-ntreba:/ De ce latră cățea?/ Tu nu vezi, mutule, vezi/ Aia-i mâța vecinii/ Umblă-n dâra slăninii./ Taci muiere, taci urgie,/ Mâța nu-i cu pălărie,/ Nici cu pană de colie.*³³ Alte versuri ținesc îngâmfarea și mândria celor săraci *Joacă cizme pe podele/ Că cizmele nu-s a mele./ Că-s din sat / De căpătat/ Pare-mi bine că le-a dat.*³⁴, preotul sau preoteasa: *Zice popa că nu fură/ Și l-am prins cu oaia-n șură./ Zice popa că nu ia/ Și l-am prins cu oaia mea.; Așa zice popa nost/ Șă nu mergi la fete-n post,/ Preoteasa zice-așa:/ Mergi , voinice, cât vei vrea/ Și hai și la fata mea/ Dar la fată ca la fată/ Hai la mine câteodată.*³⁵ Regulile vieții morale sunt foarte bine stabilite și transmise din generație în generație așa că oricine se abate de la ele va fi aspru pedepsit în conștiința colectivității sătești.³⁶

O altă categorie abordată de Margareta Hodoșiu este cea a strigăturilor pe care le definește ca fiind poezii scurte de câte 4-6 versuri, pe care feciorii le strigă, (nu se cântă) în timpul jocului, la horă, la nunți, când însoțesc alaiul sau în alte situații, având întotdeauna pe fundal muzica sau măcar sunetul viorii sau a fluierului țiganului. Acestea sunt strigate cu voce înaltă, pe ritmul muzicii pe o schemă repetitivă: câteva măsuri ale melodiei sunt urmate de un vers al strigăturii rostite despărțind cuvintele în silabe după accentul versului și tactul muzicii (de ex. *Hop-le-lițo-leli-șoară*), alte câteva măsuri ale melodiei urmate de alt vers strigat în același mod (*Nu-lă-sa-voinic-să moară*). La final se spune un șir de cuvinte care nu se strigă pe ritmul muzicii și nu se mai despart în silabe ca restul strigăturii: *Și așa, măi!, Haideți, măi!, Iaa-așa!* etc. Strigăturile conferă un ton vioi petrecerii, scoțând dansul din monotonie, toată adunarea ascultând cu plăcere istețele versuri glumețe strigate de flăcăi. Tematica este foarte variată, ceea ce împiedică o clasificare minuțioasă. Autoarea propune o categorisire a strigăturilor culese din zona

³¹*Ibidem*, p.91.

³²*Ibidem*, p.94.

³³*Ibidem*, p.96.

³⁴*Ibidem*, p.98.

³⁵*Ibidem*, p.98.

³⁶Cf. *Ibidem*, pp. 84- 98.

Blajului în versuri glumețe referitoare la horă, muzică sau veselie (*Decât o ceteră rea/ Mai bine cu gura mea,/ Cetera-i o scândură/ Gura cântă singură.; Place-mi jocul,/ Mânce-l focul./ Și zicala,/ Mânce-o para./ Și de joc nu m-aș lăsa,/ Da-mi prea place zicala./ Și gura de la mândra.*³⁷), versuri satirice la adresa femeilor tinere sau a fetelor (*De-ar știi doamna că-s la joc,/ Mi-ar face pielea cojoc; Hai mândruță-aici în șură/ Să-mi mai dai un pic de gură./ Nu mi-i da, că ți-oi lua/ Mă-tii să te poți jura.*³⁸), altele la adresa bărbaților și a flăcăilor. Acestea din urmă sunt mai puține deoarece ei sunt cei care le strigă la joc. Se remarcă asemănarea izbitoare a strigăturilor cu poeziile satirice, însă acestea constituie o categorie aparte și trebuie menționate și exemplificate separat.³⁹

La fel ca și antemergătorii ei în domeniul folcloristicii, Margareta Hodoșiu a acordat o importanță deosebită colindelor culese în satele din zona Blajului, pe care le considera cele mai originale poezii. Pentru a demonstra importanța lor în cultura poporului nostru precum și unicitatea lor, autoarea face o comparație a colindelor românești, așa cum se păstrează ele în Ardeal, cu cântecele de Crăciun similare ale naționalităților cu care ardelenii conviețuiesc. Margareta Hodoșiu ajunge la concluzia că nici maghiarii și nici sașii nu au cantece de Crăciun care să se asemeze cu colindele românești, însă sârbii din Transilvania au niște cantece asemănătoare colindelor și au, de asemenea, obiceiul de a umbla cu colindul. Totuși, conținutul lor diferă de cel al colindelor românești, iar forma și melodia se îndepărtează de cele din tradiția noastră. În pasajele următoare, Margareta Hodoșiu face deosebirea între colinde și alte cantece de Crăciun precum cele ale Vîflaimului și descrie obiceiul colindatului la românii ce locuiau în satele din zona Blajului și importanța deosebită pe care aceste tradiții le aveau în conștiința strămoșilor noștri păstrate cu sfințenie și transmise din generație în generație constituindu-se în cea mai veche moștenire spirituală a românilor. Autoarea prezintă organizarea în cete a copiilor care sunt învățați de cineva mai în vârstă pe parcursul postului versurile, melodiile și comportamentul pe care trebuie să îl aibă la colindat.

Margareta Hodoșiu menționează și cele câteva ipoteze emise de-a lungul timpului referitoare la originea colindelor: bazându-se pe conținutul religios predominant în colinde, unii specialiști consideră că acestea își au originile în credința creștină; alți cercetători infirmă această

³⁷*Ibidem*, p.100.

³⁸*Ibidem*, p.101.

³⁹Cf. *Ibidem*, pp. 99-109.

teorie argumentând tocmai prin multitudinea de elemente laice care apar în multe colinde; există și varianta că acestea sunt rămase din vechile Saturniene romane când se cântau cântece religioase, variantă susținută de un obicei pe care îl aveau și romanii foarte asemănător cu „turca”; Margareta Hodoșiu notează exemple de colinde care ar susține varianta emisă de mai mulți folcloriști și cercetători, printre care și Aron Densusianu, care sunt de părere că aceste colinde sunt de fapt rămășițe ale cântecelor Vedice care preamăreau soarele, aducând dovezi din șirul elementelor păgâne ce se regăsesc în colinde, variantă pe care o și acceptă. Margareta Hodoșiu clasifică, în funcție de conținut, colindele în: colinde religioase și colinde lumești. Cele religioase cuprind teme ca: nașterea lui Cristos, călătoria Magilor de la Răsărit călăuziți de stea, Maica Sfântă caută adăpost să îl nască pe Fiul Sfânt, ajungând, astfel, în curtea lui Crăciun, Dumnezeu și Sfântul Petru umblă pe pământ sa-și cunoască împărăția; aceștia sunt ospătați de sarac și alungați de bogat sau, în alte colinde, iau masa cu gazda, versuri care au menirea de a cinsti pe cel care i-a primit bine pe colindători; sfârșitul lumii, Judecata de Apoi sau bunătățile Raiului și chinurile Iadului etc. Colindele lumești au teme care prezintă viața neamului, unele dintre ele regăsindu-se și în alte tipuri de cântece. Majoritatea colindelor laudă bogăția și ospitalitatea gazdei, dar tratează și alte momente din viața neamului precum întoarcerea unui flăcău din armata, laudarea fiului/fiicei gazdei sau chiar teme vânătoarești care erau pe cale de dispariție și din care Margareta Hodoșiu reușește să identifice și să noteze două. Obiceiul colindatului se încheie într-un mod specific, printr-o închinare făcută de conducătorul grupului și care diferă în funcție de vârsta colindătorilor și de gazdă: *Să fii gazdă norocoasă/ Și de-acum mai sănătoasă*.⁴⁰

Găsim pertinentă o comparație a materialului referitor la colinde al Margaretei Hodoșiu, și colecția de colinde a lui Alexiu Viciu, publicată nu cu mult timp înainte. Deși în varianta publicată nu a mai apărut datorită propunerilor Academiei Române, manuscrisul lui Viciu atestă un studiu elaborat asupra originii colindelor în care lansează unele idei pe care le regăsim și la Margareta Hodoșiu. Cei doi folcloriști identifică aproximativ aceleași teme ale colindelor, în ciuda faptului că aria din care Hodoșiu și-a strâns textele era mai restrânsă, iar cea a lui Viciu se întrindea pe tot Ardealul, grație metodei instaurate de Ioan Micu Moldovan, și anume, culegerea prin elevi. Printre elementele comune, și care nu se regăsesc în alte zone ale țării enumerăm:

⁴⁰Cf. *Ibidem*, pp. 109-142.

colinda primarului, colinda popii, colinda gazdei, a vătavului etc. Ambii folcloriști subliniază în lucrările lor diferența mare între obiceiurile de colindat așa cum s-au păstrat la români și cele specifice celorlalte etnii care conviețuiesc cu românii, punând accentul pe caracterul popular religios al colindelor românești și cel literar al cântecelor de Crăciun ale minorităților, vizibil influențate, de altfel, de tradițiile românești.

Ultima parte a lucrării Margaretei Hodoșiu, este consacrată bocetelor, poezii populare care provin, ca și colindele, din timpuri străvechi și care sunt niște cântece pline de tristețe și durere, provocate de moartea unei rude sau a unei persoane dragi, acestea regăsindu-se la foarte multe popoare. Prin conținutul și caracteristicile sale, bocetul încearcă să realizeze o legătură cu lumea de dincolo unde va ajunge persoana decedată, prezentând un portret al acesteia precum și durerea celor care rămân. În zona Blajului, bocetele erau cântate pe rând de mama, fata și soția mortului, iar în funcție de situația financiară erau angajate 2-4 femei străine sau rude îndepărtate care să cânte bocete (de 2-3 ori pe zi sau aproape tot timpul perindându-se pe rând pe lângă mort) din momentul morții și până după înmormântarea propriu-zisă. Temele și motivele prezente în bocete sunt unele generale, legate de cruzimea morții, de veșnicia ei și de durerea celor rămași în viață, Bocetele sunt însă adaptate și personalizate în funcție de persoana care a murit, de faptele săvârșite în viață, de situația celor care rămân din familie, de persoana care cântă bocetul. Melodia bocetelor este una tristă, tărăgănată, care poate trece de la strigăte pline de disperare la un cântec rostit încet dovedind o epuizare din cauza durerii și o încercare de resemnare și care impresionează mulțimea din jur.⁴¹

În ciuda valorii evidente pe care o are lucrarea Margaretei Maria Hodoșiu, prima femeie doctor în litere din Transilvania, atât cartea, cât și autoarea, rămân pe un tărâm necunoscut publicului și chiar cercetătorilor în acest domeniu. Deși a fost publicată la Blaj, imediat după susținerea tezei de doctorat, cartea *Poezia populară românească din zona Blajului* nu s-a bucurat de răspândirea pe care o merita. Scriitoarea Monica Anton, bibliotecar și apoi director al Bibliotecii Documentare „Timotei Cipariu” a înțeles importanța acestei lucrări imediat ce a descoperit-o pe rafturile bibliotecii și și-a propus, susținută fiind de soțul Margaretei Hodoșiu, avocatul și scriitorul Ionel Pop să o aducă în prim plan, oferindu-i în același timp Margaretei Hodoșiu locul binemeritat în folcloristica românească și în spațiul culturii naționale. Eforturile ei

⁴¹Cf. *Ibidem*, pp.143-150.

s-au concretizat abia postum prin apariția volumului din 2003, îngrijit de Ion Buzași și Silvia Pop, cu prefața Monicăi Anton și Studiu introductiv semnat de Vasile Vetesanu, prin susținerea lui Ion Brad.

Bibliografie

1. Anton, Monica, *Margareta Hodoșiu (1891-1953)*, în Margareta Maria Hodoșiu, *Poezia populară românească din zona Blajului*, Ediție îngrijită de Ion Buzași și Silvia Pop, Blaj, Editura Astra, 2003.
2. Dunăre, Nicolae, Catrina, Constantin, *Portul popular românesc de pe Târnava Mică*, Brașov, Editura Casa Creației populare a județului, 1968.
3. Ghemeș, Ileana, „*Revista politică și literară*”(1906-1907, 1909-1914), *Indice bibliografic și antologie de texte*, Alba Iulia, Editura Aeternitas, 2006
4. Hetak, Sofica, *Margareta Hodoșiu (1891-1953)*, în Angela Groza, Elena Ionescu, Rozalia Gulea, *Școlile Blajului-izvor de haruri*, Blaj, Editura „Buna Vestire”, 2004.
5. Hinescu, Ana, Hinescu, Arcadie, *Oameni de ieri și de azi ai Blajului*, Ediția a II-a, Revăzută și adăugită, Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2012.
6. Hodoșiu, Margareta Maria, *Poezia populară românească din zona Blajului*, Ediție îngrijită de Ion Buzași și Silvia Pop, Blaj, Editura Astra, 2003.
7. Pârvan, Vasile, *Idei și forme istorice: Patru lecții inaugurale*, București, Editura Cartea Românească, MCMXX. (<http://www.cimec.ro/Biblioteca-Digitala/Parvan/Parvan-IdeiSiFormeIstorice.htm?filename=ParvanIdeiSiFormeIstorice.pdf>)
8. Suci, Coriolan, *Județul Târnava Mică*, Blaj, Tipografia Lumina, 1943.
9. Vetesanu, Vasile, *Imaginea lumii și a vieții în creația populară. Studiu introductiv*, în Hodoșiu, Margareta Maria, *Poezia populară românească din zona Blajului*, Ediție îngrijită de Ion Buzași și Silvia Pop, Blaj, Editura Astra, 2003.

ART IN THE FREUD FAMILY: SELF AND WORLD COGNITION IN THE PROCESS OF ARTISTIC CREATION

Dorina Loghin

Lecturer, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The contribution Lucian and Annie Freud have made in support of our understanding of the world and of ourselves is significant. So much so that while 'reading' their message, one contained in the painted figure, the other in the music of words, we come to realise that in terms of the lessons life teaches us, we are not so much dissimilar after all. The gains and the pains we experience interweave to form a unique image, us, mankind, the same since creation. Experience shows that when art is begotten out of an acute sense of frustration, the impact of the fury unleashed in the process, as a predictable after-effect, reaches unimaginable heights. Art has put out its challenge once again: touched by it, Lucian and Annie Freud speak to us, each telling of his and of her own frustration, each in their own way. When doing this, through the unicity of the moment of artistic delight, they give us the chance for self-examination.

Key words: artistic creation, visual image, poetic image, psychological portrayal.

Introduction

One of the most upholding factors in the process of artistic creation is, perhaps, artistic ancestry. This is quite encouraging because if art is a matter of kith and kin, one inherits that special vein through which art flows freely and tumultuously and, most importantly, *meaningfully*. For meaningfulness is both the incentive and the finality of artistic creation on the whole and stands proof of its incontestable entirety.

Where family membership is art-governed the creative energy is unthinkable. It inundates every chamber of one's being and permeates every single cell with its magic.

Art never asks which door to enter. Should it be painting, music, sculpture, dramatic arts, or literature? Or should it be a bit of all these? It actually is. Art is all-encompassing, all-representing and all-integrative. The fact that it is cut into well-defined slices in order to isolate its forms according to their way of addressing the consumer is a matter of interpretation only.

This has been proved already many, many times by ‘artists’. They simply wouldn’t bear to remain confined in a perimeter which, by definition, implies limitation, captivity.

Of the many members of the family, all talented and creative in their own way, two voices at play in the modern world have proven that the substance of art offers the consumer the delight of a metamorphic universe that develops and diversifies but retains the selfsameness of its pristine essence. They are fortunately bound, through bloodline, in art. Lucian and Annie Freud, father and daughter, are two artists that make the world a better place, one through images on canvas, the other through word incantation.

At the sunset of the Venetian Renaissance, Jacopo Tintoretto painted under the urge of a tremendous creative energy and the burning desire to prove that he had a message to transmit in the very personal way that earned him the appellation ‘Il Furioso.’ Five hundred years later, other artists are trying to deal with the world and with their own destiny in a similar way, equally tumultuous in manner and art. Among them, Picasso and, later, Lucian Freud must have experienced a similar feeling when they chose to burn, with fury and passion, for art alone. Their magnetism is manifold and impacting, which is why, irrespective of time, the beholder is flabbergasted by their art, just as once was their entourage by their charisma and their wit.

The poetry of a painting or of a sculpture is encapsulated in the message that addresses our consciousness through the eye, the decoding of which facilitates the ultimate act of self-discovery. The vision produced by a poem addresses our imagination, its message being contained in the words the recitation of which, aloud or silent, creates a mantra that elicits feelings similar with those we experience when we admire a painting.

The delicacy and, at the same time, the energy with which Annie Freud renders the informational content of her poems, their message, create a *mélange* with an extremely visual, almost palpable effect. In her verse, we recognize her self-portrait, amazingly but not surprisingly similar to her father’s self-representations. In their original way, they ‘speak’ of others while ‘speaking’ of themselves.

Lucian’s quirks and works are what made him so special as an individual and as an artist.

Freud's quest

Lucian Freud is an artist of notable lineage born in a family with diverse scholarly interests among which art occupied a significant place. This line he extended through his children, of whom many were born with a more or less strong urge to express themselves through a form of art. They have channeled their voice and talent towards the domain that suited them most, whether visual arts or literature. He was a grandson of Sigmund Freud's, whose 'art' consisted in the unlocking and representing the mysteries of human psyche, a territory of infinite possibilities which is closely related to art and referred to sometimes as 'container' sometimes as 'generator' or as 'recipient' of artistic emotions. Interestingly, both grandfather and grandson were preoccupied by the relationship between emotions and human sexuality, which they tried to define for the purpose of scientific, respectively artistic interpretation and representation but also out of the drive to express themselves on the physical plan as human beings in relation to other human beings. They were both engaged in a long and exhausting quest for *identity*, for self, individual and collective identity. This is a highly consuming and, for the most part, frustrating enterprise due to, among other causes, our incapacity to reach the intended goal at the proposed time. Often, the quest, a search spiral, goes on and on and without the hoped-for finalization. Despite all this, the artistic quest involves necessarily the generation of a 'product' with a consequential effect on others.

Probably the most representative illustration of how Lucian Freud understood his role and place in life, himself actually as social element who possesses all the attributes included (idea of family, personal satisfaction, expectations and work) can be seen in his 1953 painting entitled *Hotel Bedroom*. It speaks of the artist's immense regret, the frustration he experienced as a result of his own failure to grasp the essence of family, to settle down in a durable relation with a woman. It is also about the woman's understanding of her 'out-of-placeness' in this relationship and her decision regarding it. As we look at her, she has already decided to put an end to this relation and move on in an attempt to save and protect herself. The woman in the painting is Lady Caroline Blackwood, the artist's second wife. She appears to have been the only woman whose refusal to bear his children was dictated by these very reasons, his instability as both a partner and a father and, instinctively, by her sense of defense of herself and of her potential children.

In Freud's case, the essence of the socio-psychological commitment the source and finality of which is love and moral duty related to the family institution was devoid of meaning.

He was committed solely to his art and all the relations he established along his life were conditioned and controlled entirely by it. That is why, all these relations were inconsistent, insubstantial, fleeting and for all these reasons, frustrating. Even those with his own children for the greatest part of his life. He left them behind, all of them, one by one as he grew bigger and bigger as an artist. We could 'read' this in the 1963 self-portrait, *Reflection with Two Children*. Somehow, it was his 'duty', to grow up, to mature in the life he had chosen. Yet, he was in constant need and search of something else, of somebody to make a difference and fill the gaps of his personal life story.

Of all the relations he had at various times with various women, it was the one he had with Lady Caroline that stood the closest to the notion of love Freud was able to experience with his female partners. The memory of this love in particular and all it involved at that time stood with him throughout his life. In the painting, Lady Caroline is lying in bed and is turned away from him as if trying to deal with her own regrets and disappointments, her unfulfilled dreams about the idea of a couple. Physically, she was also the most beautiful of Freud's women and the most emotionally involving, challenging and also immensely frustrating because of its unfulfillment.

Yet, it is not the physical beauty of a person that creates the real bonds of value, as fails to do wealth, fame or youth. Lady Caroline had all these attributes and also that special 'something', the uniqueness Freud must have always looked for in a woman, in a person. When she ushered herself out of this relationship, frustration was ushered in. Freud was incapable for a long time to put up with this decision of hers, much in the same way as he was when long before that his first lover, Lorna Wishart, had decided to turn her back on the affair they had at the time.

"Formalist critics dislike this biographical approach to looking at art, but with artists like Picasso and Freud it is inevitable because the success of their portraits usually depended on the emotional, psychological or erotic connection they made with their sitters."¹ As far as Freud is concerned, however, this is probably not the case for truly remarkable are not only the paintings that represent the women in the artist's life, all are. He painted men and women alike with the same ardour. The same passion erupts from the brush strokes that he applied on each and every

¹ Richard Dormant, "Lucian Freud: Portraits, National Portrait Gallery, review: A show that proves Freud's greatness," <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/9063290/Lucian-Freud-Portraits-National-Portrait-Gallery-review-A-show-that-proves-Freuds-greatness>.

canvas on which he was working. And this is applicable to all his productions not only to the works of the second artistic period that dawned in the 1950s. The amazing change of style that marks the transition to a new stage of creation was the result of a change of approach to life and to himself, a change of heart.

The fact that he constantly met people and that he was in a constant process of transformation under their influence, as, in fact, are we all, opened up for him as well unthought-of possibilities of and to interpretation and self-interpretation. He traversed artistic corridors, one after another, in search of a specific concept, *his* ideal concept, and of the perfect way to represent it.

He must have taken immense pleasure in roaming the labyrinth as he remained there his whole life, trying yet another passage, secret even to him, and then another one and another one. For Freud, actually for the entire Freud family, it was the search that really mattered, the effect of which was perceived as orgasmic. Art and *the search* – in the sense of both exploration and examination – grandfather Sigmund would have explained, were both sexually motivated. *The couch* – the piece of furniture meant to invite to horizontality or recumbency – was present in the working space of either of them, a relevant object with relevant effects, though, in each case, different, on account of the purpose of its usage.

At some point, out of the urge to prove something to the world and to himself – not necessarily in this order – or, who knows, out of frustration perhaps, Freud resorted to less pleasant, if not downright repulsive ‘stories’ to put on the canvas. His people’s nudity is meant to remind us of our own nudity, our own not-so-pleasant-to-see image. That is why he brackets together people and animals of the kind that nobody would like around or arranges the sitter in positions nobody would like to be seen in, not even by themselves. Those moments that Freud offered to the public tell tales of squalor and hopelessness and guilt and frustration. His own and ours. But they also tell of the effort to transcend these states by exposing them, by ‘speaking’ about them openly, by stripping everything of all embellishment and pretense.

In one of his early period paintings *Memory of London* (1939) Freud ‘explains’ himself: London, is his own life, and he, the stern-looking rambler of its streets. “[But] all painters have to set themselves new challenges, and that’s what Freud did in later large-scale figure compositions such as *Large Interior W11 (After Watteau)*, or the pictures in which the naked models assume grossly contorted poses or are placed in irrational juxtapositions with other figures. These – a red-

haired man crouching on a chair or a naked youth clutching a rat – are far less compelling for me than the straightforward character studies. And in the last galleries, the acres of flesh on view sometimes felt more like still lifes than portraits, though they certainly show how Freud carefully distinguishes between the flesh colour of a young woman, the blotchy pallor of an Irishman's torso and the unhealthy grey skin of a dying man.”²

Annie's wonderfully creative frustrations

As a child, yes, Annie felt frustrated. She first felt so when she found out that she had other siblings by her father with other women than her mother, Kitty. She saw. She saw the things that were going on around her and understood them so well that later she felt the inner urge to commit them to words. She thus created her own poetic language, the vocabulary that could elicit in the reader visual realities. They were her own perceptions of reality, her own paradigm constructed on the basis of her own experience. This experience came as a result of the fact that she belonged by blood to a family of exceptional individuals, all of whom left in her the mark of their specificity in terms of how they dealt with life and with themselves.

Just as her father did when he “constructed a new visual vocabulary with which he can communicate to a world bent on blurring the boundaries between public and private,”³ Annie is keen on constructing her own vocabulary, this time defined in its expression by poeticity.

The term “poeticity,” term can be applied to both types of Freudian creation: painting and poetry. Even though the present article does not propose to approach the poeticity of creation in detail in the case of the two artists under scrutiny, a few remarks could be worthwhile for the general understanding of the analysis. Poeticity is to be understood here as a linguistic event the role of which is to elicit in its experiencer a poetic state. The linguistic event is in the painting context the poetry of the visual form with all that it includes: colours, representations, technique of representation, etc. In poetry, things are more evident, more ‘at home’ that is to say, since poetry means *speaking*, addressing the mind in poetic language by means of word incantations.

In “My Roses” (*The Remains*, Picador, 2015) Annie *speaks* of the frustration of being “once loved” and now abandoned. She declares her loves unique for they “do not grow/like the

²Idem, Richard Dorment.

³ Kelly Grovier, “Naked Truths“, <http://www.theguardian.com/theobserver/2005/nov/06/art>.

ones in the catalogue.” The roses in the catalogue are ideal prototypes and in this way they may be illusory. Annie’s roses are real and are prolific. She is aware that love is prolific for she, as most of us have experienced it many times. Each love/rose fights for its right to live and when doffed it “cringes against the fence,” frustrated, insecure, to protect itself. She knows very well that abandonment is inescapable after the lover’s interest dwindles. Her father, the flyaway, always on the run and on the look-out for other partners, had fully proved it.

It might be the bitterness of this frustration that makes her conclude in the same tone: “I should have known/that the voluptuary/in me would/always remain partly/theoretical. Her idea of sensuality was only partially put into practice, the rest remained hypothetical.

Her artistic proclivity started to manifest itself from an early age and it was but normal in the given circumstances. She first tried her hand in artistic tapestry and embroidery but her talent was to eventually find its true expression in verse writing, another form of embroidery, this time not with the needle but with words.

Of the many children fathered by the artist Lucian Freud, Annie was born under the sign of ‘firstness’. She is his eldest child born out of his wedlock with Kathleen ‘Kitty’ Epstein Garman, the artist’s first wife. She is also the first of Lucian’s children to have sat for him for the first full-body nude painted by him. It is no longer surprising that Lucian felt no pangs of consciousness to ‘display’ his daughters’ nakedness to the public. For him, they were mere models, sitters like anybody else. For which reason he chose to paint his own daughters’ naked, no one knows. It may have been a gesture of ostentation, to demonstrate that anything can be turned into art, even his children’s intimacy, an act that should be regarded and accepted as such. His remark “I paint what I see, not what people want to see” acts as a counterpoint. The picture in order to move us must never merely remind us of life, but must acquire a life of its own, precisely in order to reflect life.”⁴ “I paint people, not because of what they are like, not exactly in spite of what they are like, but how they happen to be.”⁵ So, if the sitter “happens” to be his own daughter, that’s that. At that time Annie was only fourteen. Her then bashfulness, a child’s innocence, after all, combined with dawning femininity remained as a hallmark of her personality

⁴ “The Work of Lucian Freud – Paint as Flesh,”

<http://www.winsornewton.com/na/discover/articles-and-inspiration/work-of-lucian-freud-paint-as-flesh-us?lang=gb>.

⁵Geordie Greig, *Breakfast with Lucian*, Random House, 2013. (ebook.)

as well as of the ‘personality’ of her poems. Annie’s poems are all both matter-of-fact reflections of life sequences, and delicate, lace-like handiworks, a reminder of embroidery, her former form of expression.

Her father’s personality is a constant presence in her life irrespective of the fact that they were living quite separate lives which only intersected sporadically and very much when and if he willed so. She has his art in her blood so much so that her poems leave the reader with the impression that they see a painting. They are extremely visual, even when they voice the poet’s feelings regarding an event, or anything that catches her attention at a certain moment.

In “Rare London Cheeses” (*The Best Man that Ever Was*, Picador, 2007) , Annie tells us about her impression of one of her father’s paintings, *Wasteground with Houses, Paddington*, the atmosphere of which reminds her of that captured by Walter Sickert’s paintings. As Lucian paints with with keen attention on detail, so does Annie write her verses. “If I mention London, it’s because of Delamere,/the sadness in the backs of terraced houses,/ the chimney pots in attitudes of strife,/ the featheres discolorations of the render/ and the way each window seems to be leading/its own relentelss Sickertian life.”

“Zaluzianskya” (*The Remains*, Picador, 2015), is a poem that sings the beauty of a flower which she knows only by reputation. An enchanting, sweet-smelling flower, with its enthralling exoticism, whose very name inspires utmost delight to the senses, “voluptuousness.” The poet’s humorous touch is present. She praises, she wants to have that flower which she has not even seen: “I gripped the steering wheel – and laughed and – *I HADN’T EVEN SEEN YOU!*” she laughs wholeheartedly. But then, predictably, she muses on and transposes the flower’s beauty onto a potential daughter who would be named like this. Her child, the fruit of art, would revolutionize the world bringing along truth and justice, as art does: “With a name like that you would have been a bold revolutionary girl,/throwing stones at the totalitarians, telling the truth about everything.” She would have a mesmerizing effect as “Everyone would have wanted to know you./Everyone would have wanted to be on your side./Everyone would have wanted to call out your name:ZALUZIANSKYA!”

Her both inherited and acquired love of ‘visuality’, the attribute that words when used in a poetic context can elicit visual representations is there when she compares painting with writing poems: “[...] it is the process of dredging, choosing, selecting and rejecting what material is there

that is so exciting. Even if I eventually chuck most of it out as unnecessary soft furnishing, that's how I often discover what my subject matter might be.”⁶

Somehow, the life of Lucian Freud's children is fated and so is Annie's life. Fated to embrace art so tightly as to find it impossible to ever let it go. She can't help but look for the aesthetic element in everything around her. She is in a permanent quest for beauty, and this is something that she inherited from all the lovers and creators of beauty in her lineage. “When I say that looks matter when it comes to poetry books, I don't mean that I want them to have a florid appearance or to look somehow precious or arty. I want them to have a beauty that is so intrinsically theirs that when I go to the shelf to get one down, its familiar look is inextricably bound up with the pleasure of handling it rereading the poems and thinking about the person that wrote them.”⁷

The beauty for which Annie is on permanent ‘lookout’ can be attributed not only to the poems but to the way she juxtaposes titles and text. Also the beauty consists in the reader's surprise to find out that under the title they will find hardly anything to relate to it. This is the beauty of Annie's paradoxical literary tricks. The irony is in abundance, probably dictated by her sense of not being allowed to fulfil her role as daughter in both ways, not just as the daughter of her mother but as the daughter of her father too. Especially when her father was Lucian Freud. Sarah Crown notes that in her book review on *The Best Man That Ever Was* (2007).⁸ The fact that Annie was a quester of (mostly) lost causes, a *Doña Quixote* fond not only of reading books but especially of filling them with words, a versified content with autobiographic touches. “While Freud's characters appear at first to differ wildly on every score, they are in fact united by their shared quest for fulfilment, expressed variously through longings for love, sex, job satisfaction, food - even (in the case of “Rare London Cheeses”) publication. What's more, their quests are invariably unsuccessful: if dreams are realised at all in Freud's universe, it is seldom in the manner that the dreamer expects. “Someone to get permanently drunk with / was all I ever

⁶ <http://www.poetryarchive.org/poet/annie-freud>.

⁷ Lavinia Singer, “Campus Debate: Poetry books – Do Looks Matter?”, books-looks-matter/

⁸ Sarah Crown, *The Best Man That Ever Was* – book review, <http://www.theguardian.com/books/2007/jun/09/featuresreviews.guardianreview28>.

wanted," claims the narrator of "The Come-Back Kid", but "now that I'm almost seeing him again / do I really love him like I said I did?"⁹

Annie Freud has covered a long way full of meritorious achievements from back in 1963, when she was but a "naked child laughing," of whom, Lucian, her father, wanted to speak to the world, which he did when he painted her on the canvas that has the same name, to the gallant woman in "Something Gallant", the poem included in her latest volume, *The Remains*. We read in it about a mature, accomplished Annie, the poet who has learnt to deal with her frustrations in a creative way.

The bashful girl on the threshold of her youth has turned into a prolific mother. Blessed with good genes of extraordinary artistic fertility and mettle, she conceives and gives birth to newer and newer children, her poems. She gallantly "holds her newborn" while seeing about her every-day chores – she does them with equal mastery – "chopping an onion", her phone "clapped between shoulder and ear." By now she no longer listens to by no means ill-meant opinions, to people [...] telling her what *she* wants to do for she already knows what she wants to do. She now has a concrete responsibility, *her own* baby with hair the colour of which "no word has yet been found." Each poem, each baby, is singular in 'colour.' The truly great accomplishment lies in the fact that she is now doing things her own way. Just as Lucian, her father, did in his own time. He did it his way. He sired his matchless 'babies' with skin colour that is unique and completely impossible to reproduce.

In "The Things We Do," we learn of the poet's worries about her looseness with respect to her must-dos. To delay her from fulfilling her duties there is always "*Le Pevroque*, the tiny cinema where the tiny cinema/where stark tales of sex and death/beguiled me on so many rainy afternoons/on the velvet pointillism of the screen." Her constant attempts to systematize her life are only partly successful, but this is due to her artistic mind, the disorderliness of which knows no remedy. I have tried to have a system, and I do have one or two." All the orderliness she obeys to is that of (her) Poetry, and nothing else seems to matter thence. This is why "on the cover of this notebook, I have written/Only Poetry." Her 'aids' in putting an order into her life are the "stamps" and the "plan for a display of streptocarpus on your window sill." "Each day their graceful sufficiency will underline/the things we do, the catalogue of our intentions."

⁹ Idem Sarah Crown.

The permanence of Freud's artistic stamina

It is difficult for artists such as Lucian Freud, or even as Annie, to build up two families, one with a human partner, the other with their calling. One is usually sacrifice and that is, in most cases, marriage. Of course, attempts existed, so one can say they (have) at least tried. The problem is that art's calling is too strong to resist it, it's like the sirens' song. Once you hear it, there is hardly any escape at all, It takes you into its arms and takes you with it in its strong, passionate embrace deep down into its abyss. Maybe these people are the fortunate ones since such passion is only allowed for the chosen few. But in this cases there is a price and it must be paid. Many would say that what matters is the accomplishment, the result of the sacrifice. If it is so, only those people can tell. The ultimate winners are us, the 'commoners.' We are left to loose ourselves in admiration of those magnificent, unmatched works of art, as it is probably meant to be.

Annie wrote a poem entitled "Marrying Strange Men." It tells us of Someone's, Her, brooding over a 'marriage' with an *apparently* unsuited partner. Yet, despite all incompatibilities, the knot was tied. With all the reproaches, the speaker seems to be perfectly accustomed with all of the partner's idiosyncrasies, the existence of which appears to make the couple so incompatible. However, the speaker seems to be unable to give the partner up. Art may appear to be a strange partner, in the sense that it demands a lot, everything actually, from the one *it* chooses to take in its arms and form a relation with. From the moment the union was sealed, there is no way to "dodge you, though I have tried to dodge the fact of your insistence that" things are the way *you* see and want them to be. And, unavoidably now, your life bears the mark of that union, and in this way "the book you meant to write about your life, would have been called Marrying Strange Men."

Lucian Freud was married to his Art firstly and lastly and stayed so 'till death do them part.' Rest assured, death did not part them after all. They will most certainly remain united and faithful to each other in that sole fulfilling marriage in the afterlife too. Even though he was never able to be faithful to a human being in this way, or maybe he didn't have the chance, or the time to be so as he met and "married the strange person," he passed on to the children he sired the artistic symptom, the acknowledgement of which has by now become their imperative duty.

The realism of his art came as an inner urge to show how well he understood the message coming from the ones he beheld. His eyes went deep beyond the outer expression to capture the

essence. His self-portraits are a vivid testimony in this sense. His eyes cut deep into the soul and his brush followed the same rhythm when they sculptured the thickly applied oil paint. His sitters were the most beautiful human beings ever. The artist captured their beauty entirely and rendered it faithfully. When he did this, his frustrations turned into victories.

Both human and the humanized figures Lucian painted are such victories. Life transformed under the dictates of art.

When Annie speaks with honesty and with grace of her own experiences as woman, as daughter, or simply as someone in the crowd, she lets go of her own frustrations. They soar like party balloons and as she watches them rise higher and higher until they fade from sight, she feels young again, ready to kiss her Art right on the mouth and say that yes, she *has* married the right man.”

Conclusion

An artist has to move on and on and on, in an unremitting quest for personal identity and for the essence of true meanings. Other voices to listen to, other rooms to explore. Other portrayals of the vision within. Never exempt from frustrations and distress, the life of an artist is extraordinary and ordinary at the same time. Often, the exclusive quest turns out to be a winter of discontent as it eventually turns out to be a chase for the Ideal, for the Unreachable. Even so, an artist never falters but engages in the enterprise with all their being and pass everything through their own filter. Lucian Freud’s remark “Everything is autobiographical and everything is a portrait, even if it’s a chair” is in this sense edifying. He was a man who saw art in everything and everything as a form of art. He was an artist who humanized the elements he painted. *Art* is, after all, in the eye of the beholder. If the creator’s mission has been fulfilled is up to us to decide now. We are the beholders, so we should at least try to do our best to *see*.

Like, no doubt, most of his other talented children, Annie has understood what is at stake, where the responsibility of her duty lies. By painting the world beautiful with poems, she shows us where to look and, most importantly, what to *see*.

The frustrations of Lucian were and Annie’s are creative frustrations. They were and continue to be productive in the sense that a disillusioned, troubled soul, if it is sturdy enough, will cry out to the world telling its story and while doing so, it comes up forms of art.

In Freud's story, one can perceive, if we are to play a little with words, the 'magicality of the physicality's chemicality', something that is necessary when rendering the human body and through it the human condition. Annie's is the musicality of the images.

Bibliografie

1. Grieg, Geordie. (2013). *Breakfast with Lucian. A Portrait of the Artist*, Random House.
2. Freud, Annie. (2007). *The Best Man That Ever Was*, Picador.
3. Freud, Annie. (2011). *The Mirabelles*, Picador.
4. Freud, Annie. (2015). *The Remains*, Picador.
5. Crown, Sarah. "The Best Man that Ever Was – book review,"
6. <http://www.theguardian.com/books/2007/jun/09/featuresreviews.guardianreview28>. Dormont Richard, "Lucian Freud: Portraits, National Portrait Gallery, review: A show that proves Freud's greatness,"
7. <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/9063290/Lucian-Freud-Portraits-National-Portrait-Gallery-review-A-show-that-proves-Freuds-greatness>.
8. Grovier, Kelly, "Naked Truths," <http://www.theguardian.com/theobserver/2005/nov/06/art>.
9. Singer, Lavinia, "Campus Debate: Poetry books – Do Looks Matter?", books-looks-matter/
10. "The Work of Lucian Freud – Paint as Flesh,"
11. <http://www.winsornewton.com/na/discover/articles-and-inspiration/work-of-lucian-freud-paint-as-flesh-us?lang=gb>.

MALLEUS MALEFICARUM AND THE GYPSY HEALER-WITCH

Puskás-Bajkó Albina

PhD Student, "Petru Maior" University of Cluj-Napoca

Abstract: Gypsy witches, or any kind of sorceresses in fact, regardless of age and beauty, are often presented as carnivorous femmes fatales, immoral women with deep cleavage in their blouses, chasing the poor husbands of moral and virtuous women in the middle of the night with the purpose of seducing them and then, throwing them away like useless trash. In the context of witch-hunting manuals like Malleus maleficarum, it goes without saying that man is the ultimate reward for any woman, regardless of her social status, seductive witch or obedient wife, all women fighting for the man, the witch (especially the Gypsy sorceress) having the advantage of her incredibly lascivious physicality in this bitter rivalry, all masculine strength being hampered by this detail. Sensuality, in fact all physical sensations were convicted by the manual, the empirical methods of healers and sorceresses were always in stark contrast with the religious theories of the Catholic and Protestant churches. The gypsy healer's knowledges relied on her senses rather than any doctrine or religious belief. Her attitude was not religiously passive but always active, though perceived to be a threatening busybody by the Inquisition. The Gypsy healer trusted her own abilities to find ways of fighting disease and to relieve pregnancy pains- whether it was drugs or charms. The church, on the other hand, was profoundly anti-empirical. In the Church's view, the senses are the devil's playground, the arena in which he will endeavor to entice men, all through the witches' persecution, anti-empirical, sexist and anti-sexual obsessions coincide with the church's theory: empiricism and sexuality both show the surrender to the physical senses, thus betraying the faith. The Gypsy witch has become a triple threat against the Church: she was a woman, not ashamed of it, like the rest of women were, she appeared to be part of a secret, clandestine women's society, and she was a healer whose practices were based on empirical study. In front of repressive fatalism of Christianity, she embodied the hope of different the world.

Keywords: Malleus maleficarum, healers, witches, persecution, witch hunt

Înainte de marea carte care dezvăluia secretele vrăjitoarelor în vederea prinderii și arderii lor de către inchișitori, bula papală *Summis desirantes affectibus*, din 1484 descrie obiceiurile unor persoane suspecte în ochii societății într-un limbaj menit să inspire confuzie și teamă în rândul credincioșilor: „persoane de ambele sexe, uitând de propria mântuire și lepădându-se de credința catolică, preacurvesc cu diavoli întruchipați în femei ori bărbați, iar cu vrăjile, cântecele și incantațiile lor, precum și cu ajutorul altor ritualuri eretice condamnabile, afurisenii și fărădelegi distrug, sufocă sau omoară pruncul în pântecele femeilor, puii dobitoacelor, roadele pământului, strugurii ori fructele copacilor; și cu dureri îngrozitoare, atât pe dinăuntru, cât și pe dinafară, chinuie bărbații și femeile, animalele de povară, animalele mici, vitele și dobitoacele, și îi supun diverselor năpaste; și pe aceiași bărbați îi împiedică să procreeze și pe femei să rămână însărcinate, și pe bărbați îi împiedică să înfăptuiască actul matrimonial, iar pe femei, cu bărbații...”¹ Reverenzii Kramer și Spenger au scris *Malleus Maleficarum*, sau *Ciocanul vrăjitoarelor* un manual care ajuta judecătorii în recunoașterea și judecarea adecvată în cazul vrăjitoarelor temute, în 1485. În cartea aceasta, de bază pentru înțelegerea mentalității societății în privința vrăjitoriei. În manual se aduc probe convingătoare că aceste ființe diabolice aducătoare de dezastre există cu adevărat. Manualul dovedea că acuzele aduse de oamenii simpli vrăjitoarelor erau reale, nicidecum niște fantasme personale ei/ele erau acuzate de felurite fapte incredibile, cum ar fi îmbolnăvirea oamenilor sau animalelor domestice, aducerea grindinei și a trăsnetului, blestemele variate. Imaginația poporului întrecea orice măsură, și manualul le garanta poveștilor acuzatoare o veritate incontestabilă, oricât de absurdă ar fi fost acuza. De exemplu, în cazul unui proces în care femeie se învinuia de fărmece aducătoare de impotență, în *Ciocanul vrăjitoarelor*, găsim argumentul ce servea la dovada faptei: vrăjitoarele fac colecții de organe genitale bărbătești, deci acuzata se va pedepsi pe drept. „Și ce s-ar putea crede despre vrăjitoarele care până acum au ținut astfel de mădulare în cantități considerabile, 20 până la 30 de mădulare deodată, într-un cuib de pasăre sau încuiate într-un dulap, unde se mișcă de parcă ar fi vii, consumă grăunte și nutreț, după cum mulți au văzut și după cum se povestește peste tot; trebuie spus că toate acestea se petrec prin acțiuni și amăgiri ale Diavolului”.² Există anumite trăsături ușor de identificat în jurul vrăjitoarei care revizitează așteptările societale în legătură cu ce este normal când vine vorba de

¹ Bula papală *Summis desirantes affectibus*, citată în Dieter Breuers, *O istorie puțin altfel a vrăjitoarelor și a prigonirii lor*, Editura Rao, București, 2014, pp. 88-89.

² Heinrich Kramer & Jakob Sprenger, *Malleus Maleficarum*, citat în Dieter Breuers, *O istorie puțin altfel a vrăjitoarelor și a prigonirii lor*, Editura Rao, București, 2014, p.93.

feminitate și cea ce este "alterizat", și aceste trăsături sunt rescrise de un grup tot mai mare de texte. Unele caracteristici ale femeii vrăjitoare persist în stereotipii deoarece există elemente de adevăruri în ele, dar în același timp, neadevărurile în legătură cu femeile arătate de vrăjitoare sunt la fel de dezvăluitoare. Aceste elemente adevărate și neadevărate continuă să ne dea o lecție despre noi înșine, în particular în procesul punerii sub semnul întrebării ale acestor elemente ca norme.³ Vrăjitoarea este în mod automatic o femeie cu o putere diferită de cea deținută de o femeie oarecare (...) examinăm poveștile pe care ni le spune societatea despre ce înseamnă să fii femeie căutând schimbare și putere. Ea se mișcă de la diavol terifiant și urât la model de urmat și înapoi în imaginația populară. Prin această mișcare, ea ne învață cum să fim femei ce caută schimbarea și puterea (definite ca un control asupra destinului propriu).⁴ Vrăjitoarea devine țapul ispășitor rău, în care situație răutatea înseamnă cei care periclitează valorile familiale ale societății, deci trebuie pedepsită pentru exercitarea puterilor pe care legea patriarcală le definește ca ținând de drepturile bărbatului mai degrabă: independența, încrederea în sine neținută în secret, libertate sexuală, educație și alegerea profesiei. Bătrânele urâte sunt de obicei vrăjitoare rele pe când cele tinere și frumoase sunt vrăjitoare bune. Figura vrăjitoarei este intoxicantă, transformativă, nebună, înfricoșătoare dar, mai presus de toate, puternică.⁵

Vrăjitoarea ca o femeie ce se bucură de o sexualitate nenaturală, iată o figură care inspiră curiozitate și teamă. În descrierile tradiționale, vrăjitoarea este văzută ca o persoană care este perversă sexual. Descrierile lor ca sexual deviante reflectă de fapt frica de femeia care se bucură sau își exprimă sexualitatea, o frică de lesbianism, o frică de fete bătrâne sexuale și o frică de femei în vârstă care nu mai pot procrea, dar se bucură de sexualitate. Dacă femeile vrăjitoare nu sunt lesbiene care se definește ca o perversitate demnă de pedeapsă) ele sunt deviante în alte feluri cum ar fi sexul fără procreare sau dorința de sex când ele nu mai sunt atractive pentru bărbați. De fapt, simpla dorință de sex le marchează ca suspecte de vrăjitorie. În *Malleus Maleficarum* se poate citi: "toate felurile de vrăjitorie provin din dorințe carnală, de care femeile sunt imposibil de satisfăcute (...) Deci, pentru a-și satisface poftele carnale, ele se înhăită cu diavolii (...) este destul de clar că nu ne șochează faptul mult mai multe femei sunt infestate de erezia vrăjitoriei decât

³ Ibidem, p. 2-3.

⁴ Kimberly Ann Wells, *Screaming, Flying, and Laughing: Magical Feminism'Witches in Contemporary Film, Television, and Novels*, A Dissertation of Doctor of Philosophy, Texas A&M University, May, 2007, p.4.

⁵ Idem, p.9.

bărbați.”⁶ Dacă ne gândim la aceste mituri, pare natural că femeia vrăjitoare, invariabil în căutarea satisfacției sexuale, îi corupe pe bărbații inocenți, fiind îmbibată de răutatea diavolească. Sunt atrase în mod natural de răutate și activitățile rele, corupând și seducându-i pe toți care le ies în cale. Deși erau multe dovezi, chiar științifice, care veneau în apărarea acuzațiilor și acuzatelor, manualul consacrat, de opt sute de pagini le discredita, argumentele „ieșite din pana unui spirit perturbat în toate privințele”⁷ fiind de ajuns să rezulte în condamnarea a multe suflete inocente de-a lungul secolelor. În cazul în care nu sunt deja frumoase și seducătoare, ele le învață pe fetele tinere arta seducerii sexuale, după cum observăm în pictura lui Francisco Goya, *Los Caprichos* din 1799.

De-a lungul istoriei, „vrăjitoria nu a fost specifică femeii, dar se lega întotdeauna de feminitate”⁸ și vânătoarea de vrăjitoare este vânătoarea de femei, sau măcar vânătoarea femeii care nu îndeplinesc concepția masculină asupra felului în care femeile ar trebui să se comporte și că „femeile sunt temute ca sursele dezordinii într-o societate patriarhală.”⁹ Dacă interpretăm rolul vrăjitoarei în istorie, păcatul suprem, dar și cel de bază al vrăjitoarei constă în existența feminină diferită de cea care se identifică cu normele și moravurile societății înconjurătoare, o existență care provoacă societatea prin diferența ei lăuntrică, înăscută- o provocare pentru care își asumă riscul de a primi pedeapsa de a fi considerată o persoană nedorită. Vrăjitoarele erau aproape invariabil femei și toate femeile erau vulnerabile ușor atacabile și susceptibile de fermecătorie în cazul în care nu se puneau de acord cu așteptările celor din jur, dacă nu se supuneau expectativelor în ceea ce privește atitudinile unei femei adevărate. Ipostazele feminității legate de fermecătorie se pot traduce prin ideea că, din această perspectivă, că ansamblul trăsăturilor care constituie specificul caracterului feminin se reduce în mentalul societal la răutatea demonică a vrăjitoarei. Există victime care povesteau despre vrăjitoarea care îi furase organul genital, în căutarea ei neastâmpărată de plăceri trupesti. „și anume, unul a povestit că atunci când și-a pierdut mädularul și s-a adresat unei vrăjitoare pentru a-și recăpăta sănătatea, aceasta i-a poruncit bolnavului să se

⁶ Ibidem, p.47.

⁷ Dieter Breuers, *O istorie puțin altfel a vrăjitoarelor și a prigonirii lor*, Editura Rao, București, 2014, p.95.

⁸ Christina Lerner, *Enemies of God: The Witch-Hunt in Scotland*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1981, p.83-100, trad.ns.

⁹ Idem, p.83-100.

suie într-un copac și i-a permis ca dintr-un cuib aflat acolo și în care se aflau mai multe mădulare, să își ia unul.”¹⁰

Se credea despre străini în general că erau „colportorii credințelor magice. Cei mai susceptibili de aceste acuze erau țiganii nomazi. Noțiunea colportării era de fapt noțiunea difuzionismul scăpat de sub control. Se postula că, în momentul plecării din India, țiganii duceau cu ei nenumărate povești populare indiene, și pe parcursul odiseei lor în Persia, Armenia, Peninsula Balcanică, în Europa de Vest și în America, și-au depozitat poveștile la localnici de acolo, adăugând noi legende corpusului de povești fără încetare. Astfel, de exemplu, credința europeană în vrăjitorie și basmele culese de frații Grimm se presupune că s-ar inspira în multe privințe din fertilizarea țigănească a culturii populare.”¹¹ Șarlatanul prestigios, țiganii care se ocupau de palmistrie erau aproape invariabil femei, indiferent de vârstă, exemplificate ca niște apariții înșelătoare, deseori în contextul performanțelor stradale. În lumea piețelor medievale, prezicerea viitorului ocupa un loc de renume. În contrast cu eterogenitatea și energiile diferite observate în cultura etniei rrom, reprezentările specifice în literatura scrisă de autori non-rromi etalează o imagine fixată, imuabilă, trăsăturile căreia nu au reușit să se schimbe mult de-a lungul secolelor. Această imuabilitate se leagă strâns de „trăsăturile cognitive ale stereotipului.”¹² Stereotipul se caracterizează printr-o simplificare generalizată în vederea descrierii alterității. Acest procedeu răspândit arată tendințe de a sublinia în mod obsesiv diferențele dintre sine și Celălalt. Această tendință se evidențiază de fapt și în imaginile aberante dar rigide ale țigăncii literare, care s-au bucurat de o popularitate fenomenală de-a lungul secolelor. Să observăm prezentarea distorsionată și stereotipică a țigăncii din piața medievală: „Toți se ocupau de acest lucru condamnat de biserică. Femeia din piață, o mamă cu copil care avea activități cum sunt cântatul, dansul, prezicerea viitorului, se arată condamnarea bisericii a plăcerilor de acest fel, la fel ca înșelăciunea. Unele țigănci și-au extins activitățile de menținerea sănătății la comerțul ambulant și colportarea filtrelor medicale și ale remediilor misterioase. (...) Hörnick în *Politia medica*

¹⁰ Heinrich Kramer & Jakob Sprenger, *Malleus Maleficarum*, citat în Heinrich Kramer & Jakob Sprenger, *Malleus Maleficarum*, citat în Dieter Breuers, O istorie puțin altfel a vrăjitoarelor și a prigonirii lor, Editura Rao, București, 2014, p.93.

¹¹ George K. Behmler, *The Gypsy Problem in Victorian England*, în *Victorian Studies* vol.28, Issue 2, January 1958, p. 243, pe <http://connection.ebscohost.com/c/literary-criticism/6883853/gypsy-problem-victorian-england>, accesat pe 10.03.16.

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*, op.cit. p. 6.

menționează activitățile esențialmente performativ-medicale ale ȝigăncilor, care, în afara ghicitului, înșelătoare și omniprezente, îi conving pe oameni să investească bani prin profesarea diferitelor arte secrete ale vindecării bolilor.”¹³ Arta chiromanȝiei, a cititului în palme sau în cărți se considera inherentă fiinȝei ȝigăncii, ea fiind un talent esențial în vederea supraviețuirii, pentru că, în momentul în care damele din familii albe bogate aflau de talentele ei, cererile pentru serviciile ei se înmulțeau. Satirele lui Jacob Balde din 165 ne înfățișează o ȝigancă care prezice sănătatea viitoare bazându-se pe trăsăturile faciale ale clientelor sale și se concentrează asupra „populaȝiei feminine ridicole, ȝigănci cărora le place să creadă că pot mima medicinei bărbați, de-ar avea diplomele necesare după numele lor,”¹⁴ caricatura ȝigăncii fiind ilară pentru cititorul vremii. Biserica bineînțeles, le-a clasificat ca eretici, păgâni care practică magia neagră în loc să frecventeze biserica și să practice religia catolică. Activităȝile lor erau denumite de biserică: „vrăjitorie, magie și pacturi cu Diavolul.”¹⁵ Dar modul de abordare ambivalent al fenomenului ȝiganilor le-a permis să prospere. În mod paradox, succesul lor creștea de fiecare dată când ei erau izgoniți din orașele medievale, cum era Cologne, „unde ei erau consultați chiar de autorităȝile ce i-au expulzat. De exemplu Drutgin Weinsberg, care a consultat ghicitoare ȝigănci în 1583, era căsătorită cu oficialul senior care în 1599 a acordat permisiunea de a intra în oraș unei ȝigănci, ca să consulte o aristocrată în treburile femeiești de sănătate.”¹⁶ Pictura lui Caravaggio, *La Buona Ventura* din 1599, ne arată o ghicitoare din mulțime care citește viitorul clientului, un băiat, din palme. Băiatul pare mulțumit de sine în timp ce se uită la ghicitoare, fără să observe că aceasta, în timp ce îi mângâie tandru încheietura, îi fură inelul de pe deget. Băiatul este atât de fascinat de mângâierile profesioniste ale ȝigăncii frumoase și viclene, că nici nu se gândește să fie mai vigilent. Ea își demonstrează înșelăciunea prin zâmbetul ei fals și victima inconștientă zâmbitoare, furată pe loc de ea. Amândoi sunt de fapt tipuri de caractere decât caractere adevărate, pictura invitând publicul la o experiență estetică și–de ce nu-o continuare/interpretare a evenimentului.

¹³ M.A. Katritzky, *Women, Medicine and Theatre, 1500-1750, Literary Mountebanks and Performing Quacks*, MPG Books Ltd. Bodmin, Cornwall, GB, 2007, p.100.

¹⁴ Richard Hommes, *Jacob Balde, Johann Rist: La Satire au detour du chemin*, în Gerard Freyburger & Eckard Lefevre (ed.), *Balde und die römische Satire. Balde et la satire romaine*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Hubert & Co., Göttingen, 2005, p.41.

¹⁵ Peter Hesselmann, *Simplicissimus Redivivus*. Frankfurt: Klostermann, 1992., Gerard Freyburger & Eckard Lefevre (ed.), *Balde und die römische Satire. Balde et la satire romaine*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Hubert & Co., Göttingen, 2005, p.33.

¹⁶ M.A. Katritzky, *Women, Medicine and Theatre, 1500-1750, Literary Mountebanks and Performing Quacks*, MPG Books Ltd. Bodmin, Cornwall, GB, 2007, p.101.

Ceea ce este șocant este că în pictura respectivă, Caravaggio a rupt tiparul stereotipului negativ al țigăncii. În pictură, femeia și bărbatul se pierd în privirea celuilalt, o privire intimă, care îi blochează pe ceilalți privitori în afară.

Cervantes a fost pionier în literatură din mai multe puncte de vedere, dar în ceea ce privește portretizarea țiganilor ca cei diferiți în stilul lor de viață, limbaj, îmbrăcăminte și mentalitate, nu a fost deschizător de drumuri. Înaintea lui, în literatura spaniolă și portugheză s-au făcut descrieri ce implicau o evidentă alteritate a acestora. Gil Vicente, un dramaturg ingenios care experimenta cu noile forme ale comediei la curtea din Lisabona, a făcut referiri sumare la țigani în „căutarea sa de noi posibilități pentru expresia dramatică.”¹⁷ Gil Vicente, unul dintre primii dramaturgi care au introdus figura unui african din Guineea într-o piesă de teatru, nu a ezitat să arate publicului figuri de țigănci, „schițând izolarea și descurajarea unei ființe cu o identitate despicată”:¹⁸ *Celestina* (1499) și *Farsa țigăncilor* (*Farca das Ciganas*, 1511). Țigăncile apăreau într-un cadru pastoral și romantic, intenția autorului fiind aceea de a satiriza tendințele predominant cavalierești în piesele de teatru. Deși funcționau ca instrumente în satire despre societatea contemporană, ele însăși puteau deveni comice, mai ales prin dialectul lor numit „portugheză neagră”.¹⁹ În *Farca das Ciganas* țigăncile joacă rolul ghicitoarelor în timp ce partenerii lor în crimă sunt șarlatani ordinari. O piesă relativ scurtă, de numai 222 de rânduri, fără intrigă, ea s-a scris exclusiv pentru distracția publicului din curtea regală. Figura țigăncii apare în ceea ce va urma să devină stereotipul folosit când va veni vorba de ea: se ocupă de prezicerea viitorului, din palma doamnelor, dansând și cântând pe alocuri. Dialogul se bazează pe farsă, una dintre țigănci plângându-se la un moment dat că „nu văzuse niciodată atâția oameni onorabili care să o plătească atât de puțin”!²⁰ Lope de Rueda, renumit pentru crearea unei iluzii artistice pe scena timpului, a scris piesa *Medora*, în care țiganca are rolul de a fura și schimba copii. În 1545, italianul Luigi Giancarli a scris piesa *La zingana* (*Țiganca*), adaptată mai târziu de spaniolul Lope de Rueda în *Comedia llamada Medora* (*Comedia intitulată Medora*) în 1567. Înainte de a arunca o privire asupra rolului cardinal al țigăncii din această piesă, trebuie menționată scrierea *Eufemia*, tot din 1567. În *Eufemia*, țiganca

¹⁷ John Gassner & Edward Quinn (eds.), *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, Dover Publications, Inc., Mineola, New York, 2002, p. 795, trad.ns.

¹⁸ Stephen Parkinson, Claudia Pazos Alonso & T.F. Earle, *A Companion to Portuguese Literature*, Tamesis, Woodbridge, 2013, p.68, trad.ns.

¹⁹ Peter Burke, *Language and Communities in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, p.38, trad.ns.

²⁰ Jack Horace Parker, *Gil Vicente*, Twayne Publishers, Inc., New York, 1967, p.76, trad.ns.

are funcția ghicitoare care manipulează doamna Eufemia și servitoarea ei, Christina, ea rămânând anonimă. Ea demonstrează calități de negociator excelent, preschimbându-se cu dibăcie dintr-o figură jignitoare și impertinentă într-una lingușitoare, în tot acest proces de transformare personală plănuiindu-și ipostazele prefăcătoriei geniale. Deoarece aproape toate rolurile de femei (și de țișănci) erau jucate de bărbați în teatrul erei respective, ele ”ne oferă nu numai cele mai bune exemple de dialog ingenios, dar și confuzie între sexe prin travestiuri care vor ajunge să tradiție în comedii și farse”.²¹

Bibliografie

1. Behmler, George K., *The Gypsy Problem in Victorian England*, în *Victorian Studies* vol.28, Issue 2, January 1958, p. 243, pe <http://connection.ebscohost.com/c/literary-criticism/6883853/gypsy-problem-victorian-england>, accesat pe 10.03.16.
2. Breuers, Dieter, *O istorie puțin altfel a vrăjitoarelor și a prigonirii lor*, Editura Rao, București, 2014.
3. Bula papală *Summis desirantes affectibus*, citată în Dieter Breuers, *O istorie puțin altfel a vrăjitoarelor și a prigonirii lor*, Editura Rao, București, 2014.
4. Burke, Peter, *Language and Communities in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.
5. Gassner, John & Quinn, Edward (eds.), *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, Dover Publications, Inc., Mineola, New York, 2002.
6. Hesselmann, Peter, *Simplicissimus Redivivus*. Frankfurt: Klostermann, 1992., Gerard Freyburger& Eckard Lefevre (ed.), *Balde und die römische Satire. Balde et la satire romaine*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Hubert&Co., Göttingen, 2005.
7. Hommes, Richard, *Jacob Balde, Johann Rist: La Satire au detour du chemin*, în Gerard Freyburger& Eckard Lefevre (ed.), *Balde und die römische Satire. Balde et la satire romaine*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Hubert&Co., Göttingen, 2005.
8. Katritzky, M.A., *Women, Medicine and Theatre, 1500-1750, Literary Mountebanks and Performing Quacks*, MPG Books Ltd. Bodmin, Cornwall, GB, 2007.

²¹ Sharon D. Voros, *Lope de Rueda*, în Mary Parker(ed.), *Spanish Dramatists of the Golden Age. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Greenwood Press, Westport, 1998, p.195, trad.ns.

9. Kramer, Heinrich & Sprenger, Jakob, *Malleus Maleficarum*, citat în Dieter Breuers, O istorie puțin altfel a vrăjitoarelor și a prigonirii lor, Editura Rao, București, 2014.
10. Lerner, Christina, *Enemies of God: The Witch-Hunt in Scotland*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1981.
11. Parker, Jack Horace, *Gil Vicente*, Twayne Publishers, Inc., New York, 1967.
12. Parkinson, Stephen , Pazos Alonso, Claudia & Earle, T.F., *A Companion to Portuguese Literature*, Tamesis, Woodbridge, 2013.
13. 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.
14. Voros, Sharon D., *Lope de Rueda*, în Mary Parker(ed.), *Spanish Dramatists of the Golden Age. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Greenwood Press, Westport, 1998.
15. Wells, Kimberly Ann, *Screaming, Flying, and Laughing: Magical Feminism'Witches in Contemporary Film, Television, and Novels*, A Dissertation of Doctor of Philosophy, Texas A&M University, May, 2007.

THE FACES OF TRANSYLVANISM

Nagy Imola Katalin

Lecturer, PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureş

Abstract: In this study we attempt to present a short overview of Transylvanianism, generally defined as a cultural-literary ideology promoted by Hungarian intellectuals from Transylvania in the interwar period. We try to approach this issue from the perspective of Romanian intellectuals and/or essay writers, considering its qualities, shortcomings, topics and other implications. We also focus on the heteroimages that the Romanian and Hungarian intellectuals created in the epoch.

Key words: Transylvanianism, intercultural, identity discourse

Reprezentările inamice, imaginea celuilalt și reprezentarea acestuia ca dușman nu sunt fenomene noi ale discursului public românesc și maghiar ardelean, alteritatea are origini istorice și manifestări specifice dar se încadrează (prin formele exterioare și simbolurile utilizate) într-o tendință mai largă din Europa Centrală. Reprezentările maghiarilor ardeleni despre români și reprezentările românilor despre maghiari au multe elemente și trăsături comune, acestea includ naționalismul și modul de relaționare la acest fenomen, setul de simboluri, istoria, atitudinea față de trecut, atitudinea față de limbă, atitudinea elitistă. Motivul *noi/ ceilalți*, *națiunea mea/națiunea cealaltă* este strâns legat de problematica și tematica identității naționale, a conștiinței naționale și a teritoriilor multinaționale. În această tematică se încadrează și problema transilvanismului, ca discurs regional și identitar.

Conștiința și ideologia națională română a fost promovată mai întâi de Școala Ardeleană (Samuil Micu Klein, Petru Maior, Gh. Șincai), conștiința comunitară săsească s-a format prin scrierile lui August Ludwig Schlözer, Stefan Ludwig Roth și Friedrich Teutsch). Bilingvismul și multilingvismul erau o normă pentru central-europenii educați, cel puțin până spre mijlocul secolului XX. Cum majoritatea scriitorilor ardeleni vorbeau limba română și maghiară

deopotrivă, ei puteau avea acces direct la creația artistică și cea publicistică a celorlalți. Ideologia transilvanistă implica existența spiritului ardelean și la scriitorii români și sași. În articolul *Az igazi erdélyi szellemiség/ Adevărata spiritualitate ardeleană*¹ scriitorul Kacsó Sándor atinge problema implicațiilor politice ale transilvanismului, atunci când spune că acesta nu este un construct exclusiv cultural sau politic, ci este mai degrabă o un tip de atitudine-practică sau spirituală- care poate fi adoptat atât în literatură, cât și în politică. Transilvanismul este, în această accepțiune, un program de lucru și un curent, neșansa căruia a fost tocmai mitizarea și glorificarea excesivă. Rezultatul acestei proiectări în mit a fost catalogarea transilvanismului estetic drept regionalism minor, și a celui politic drept trădare. Kacsó atinge în același articol și chestiunea originilor *transilvanismului românesc*. El aduce în discuție Dieta ardeleană din 1863-64, unde, după părerea lui, românii au folosit argumentația și discursul de tip transilvanist pentru a-și servi cauza. Cum anume? Episcopul Șuluțiu vorbea acolo despre egalitatea tuturor națiunilor, sugerând ca toate limbile vorbite în Ardeal să devină limbi obligatorii în școlile de stat. Concluzia episcopului –*La urma urmei, multitudinea limbilor de la această Dietă reflectă Transilvania însăși*- faptul că Transilvania este prin definiție plurilingvă- anunță deja discursul transilvanist din anii 20. Un alt text în care chestiunea transilvanismului românesc transpare cu claritate este articolul de întâmpinare semnat de Kádár Imre (*Új román folyóirat Erdélyben/O revistă românească nouă în Ardeal*), în care autorul salută apariția revistei *Darul Vremii*, apreciată ca prima încercare de promovare a transilvanismului cultural în cercurile intelectuale românești². De asemenea, Kováts József scrie un alt articol în *Pászortűz*, unde vorbește de George Coșbuc și de Șt. O. Iosif ca despre reprezentanții transilvanismului literar românesc³.

Sociologul Valér Veres consideră că identitatea națională are două forme fundamentale de manifestare: tipul vest-european, bazat pe noțiunea de *patrie* și *cetățenie* și tipul est-european, bazat pe noțiunile de *cultură* și *origine etnică* (Veres 2005. 88). În Europa Centrală și de Est, în regiunea marilor imperii multinaționale, națiunile și-au construit conștiința națională pe atribute culturale, lingvistice și etnice și tocmai de aceea acolo, unde pluralismul etnic are origini istorice îndepărtate, rivalitatea etnică intervine firesc, ca și conflictele inerente (Grüber 2002. 13). John Neubauer și Marcel Cornis Pope consideră, în același registru, că cele trei culturi literare ale

¹ Text apărut în *Erdélyi Helikon*, 1938, 35-41, și reprodus în Pomogáts Béla, 2008, 537-543.

² Kádár Imre, *Új román folyóirat Erdélyben*, în *Erdélyi Helikon*, nr. 4, aprilie 1930, pp. 340-341.

³ Kováts József, *Legújabb erdélyi román líra*, în *Pászortűz*, nr. 8, aprilie 1930, pp. 184-185.

Transilvaniei ilustrează o paradigmă conflictuală care amestecă rivalitate cu neglijare reciprocă și intervenția precaută. Literatura fiecărei națiuni nu poate însă suprima acele *multicultural crossings* de care vorbesc Neubauer și Cornis Pope în *Istoria* lor (Neubauer-Cornis Pope 2004. 5). Aici, ca și în celelalte culturi ale Europei Centrale și de Est, regionalismul a funcționat ca o alternativă la centralismul național. Transilvanismul maghiar, ardelenismul românilor, *localismul creator* sunt toate asemenea regionalisme creatoare, adăugăm noi, care au acționat aproape concomitent, în aceeași regiune, operând cu un șir de sintagme și argumente quasi-identice, purtând, totuși denumiri diferite. Cum transilvanismul este un discurs identitar, nu e de mirare că factorul etnic trebuia să fie prezent și la nivel denominativ, astfel în perioada interbelică *transilvanismul* însemna regionalism maghiar, *ardelenism* însemna regionalism românesc. Al. Dima preferă termenul de *localism creator*, tocmai pentru a evita confuzia cu transilvanismul sau cu regionalismul politic.

Un element structurant al naționalismului este și cultivarea diferenței. Anxietățile defensive naționaliste reflectă întotdeauna o noncomunicare între culturi. Cauzele pentru care orientările regionale ardelenice nu s-au întâlnit sunt multiple, ele ținând de prezența elementului politic în discursul cultural interbelic, teme literare și culturale - virtuale subiecte de dispută, naționalismul și stereotipiile care afectau fluxul comunicațional româno-maghiar (reprezentarea celuilalt ca dușman, complexul superiorității respectiv cel al inferiorității, europenism vs. balcanism, națiune la putere vs. națiune oprimată, minoritar vs. majoritar, primul sosit vs. al doilea sosit, acordarea de drepturi vs. privarea de drepturi etc.). Cultivarea obsesivă a amintirilor trecutului din partea tuturor, recursul la argumentul istoriei, la trecutul mai întotdeauna mitizat, perceptibil atât la maghiari, cât și la români, au constituit o mare piedică în calea comunicării interculturale.

Reprezentările alterității în Ardealul interbelic sunt ambivalente, se fundamentează, și la români, și la maghiari, pe dichotomia *similitudine/diferență*, *identitate/alteritate*, *noi/ceilalți*. Două națiuni proxime, ocupând același teritoriu geografic, au creat discursuri identitare și conștiințe naționale paralele și rivale. În presa timpului există numeroase exemple de astfel de discursuri identitare, care sunt reprezentative pentru definirea și promovarea alterității. Atât la români, cât și la maghiari putem vorbi de o consolidare a conștiinței naționale *etnocentrice*. Discursul despre alții, despre Celălalt din presa interbelică este un discurs despre felul în care fiecare comunitate, fiecare națiune și-l reprezintă pe celălalt, despre felul în care se vorbește sau

nu se vorbește despre Ceilalți, fiindcă chiar și dincolo de tăcere, de ne-vorbire se ascunde, pitindu-se, o tăinuită curiozitate legată de cultura proximă. Practic, într-o bună parte a articolelor vremii se poate surprinde o reprezentare extrem de stigmatizată a Celuilalt, dar există un număr remarcabil de scrieri care, dincolo de perceperea alterității, promovează ideea unei comunicări, necesitatea deschiderii. Cu toate acestea, în mentalul colectiv al ambelor tabere se remarcă existența unei hierarhii etnice stereotipe, care îl plasează întotdeauna pe Celălalt pe o treaptă mai joasă și într-un statut inferior. O posibilă explicație a acestei hierarhizări, a percepției *poporului meu* ca superior și a *poporului celălalt* ca inferior, ar putea fi dată de evoluția și cariera naționalismului în Europa în general și în *Mitteleuropa* în particular, deși nu ne propunem să dezvoltăm tema devenirii naționalismului european. John Neubauer și Marcel Cornis Pope semnalează paralelisme și interrelaționări structurale între apariția și dezvoltarea naționalismului secolului al XIX-lea și nașterea literaturilor naționale. Dacă însă în secolul al XIX-lea naționalismul a fost mai puțin strident și mai puțin conflictual, naționalismul secolului XX poartă deja amprente amintite. Un element structurant al naționalismului este și *cultivarea cu obstinență a diferenței, obsesia alterității și practica memoriei selective* (Neubauer-Cornis Pope 2004. 10). Cel mai caracteristic simptom al cultivării diferenței și al *autodefinirii prin opoziție* este tocmai faptul, amintit mai sus, că pe tot parcursul devenirii sale, regionalismul ardelean a purtat denumirea de *transilvanism* în cercurile maghiare și cea de *ardelenism* la români. *Incapacitatea sau imposibilitatea de a uita*, – defecte specifice central europene (Neubauer-Cornis Pope 2004. 222) și detectabile și la români, și la maghiari – sunt o altă cauză a noncomunicării celor două regionalisme. O altă cauză ar putea fi interferența elementului politic în comunicarea culturală, fapt dovedit și de articolul lui Romulus Dianu din *Curentul*. Sfârșitul *Primului Buletin al Grupării Intellectuale Thesis din Sibiu* conține un colaj din ecourile de presă ale activității grupării *Thesis*, se citează din acest articol al lui Romulus Dianu, *Localismul creator al ardelenilor*, apărut în *Curentul* din 17 iunie 1933 și din alte articole publicate în *Brașovul literar*. Dianu apreciază activitatea localiștilor de la *Thesis* ca una deosebită, dar, potrivit cutumei nefericite a vremii, privește regionalismul sau localismul românilor ardeleni ca o formă de manifestare opusă tendințelor similare ale minorităților: „localismul creator, care este înscris printre idealurile Scriitorilor Independenți dela Thesis ca și dela alte grupări intelectuale ardeleni, trebuie să capete o expresiune înaltă și să devină un comandament moral ... în felul acesta ei vor deveni ceea ce merită să devină: o familie cu prestigiu, un instrument de apărare

națională, un factor de expansiune culturală. Politica de stat va putea face apel la ei, atunci când se va ști cuprinsul și întinderea problemelor studiate de spiritul independent al scriitorilor organizați, și când opera lor va constitui un element de contraofensivă împotriva blocului cultural al minorităților etnice.” (*Primul Buletin al Grupării Intelectuale Thesis din Sibiu, 1932-1933*, 37)

Problema transilvanismului literar a fost diferit percepută și dezbătută în publicațiile românești interbelice. S-au născut studii consacrate problemei Transilvaniei sub semnătura lui D. Popovici (1943), Ion Breazu (1944), G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Ion Chinezu etc. „S-a recunoscut unanim energia explozivă pe care această provincie românească o aduce, începând cu Școala ardeleană, în mișcarea de idei a națiunii, dar și în fertilizarea unor capitole literare ca poezia ori romanul ... propulsarea epicului, socialului, etnicului și eticului, categorii majore, necesare unei literaturi tinere adeseori ispitită de miraje venite de departe sub cuvântul unei integrări în ritmuri europene. Între tradiție și modernitate ... Transilvaniei i s-a rezervat fieful Tradiției printr-o îndelungată prejudecată. Ea vroia să probeze conservatorismul estetic și rezistența la nou în formele sale calofile, a ardelenilor.” (Zaciu, 1996, 16)

Liviu Rebreanu scria, în 1929, în prefața la volumul *Povestitori unguri ardeleni*: „Arta acestor creatori nu e niciodată un simplu joc de cuvinte, sunete sau intenții. Scriitorul ardelean, mai mult parcă decât cel din alte părți, se simte veșnic legat cu pământul și socotește arta un apostolat. De aceea și literatura aceasta reoglindește mai puternic sufletul poporului, cu dorurile, bucuriile și speranțele sale.” (Rebreanu apud Lupu, 1928, 4) Tot acolo, Rebreanu trece în revistă acele puncte comune care-i apropie pe scriitorii din acest spațiu spiritual. „Transilvania e leagănul unei literaturi cu totul specifice nu numai pentru unguri, dar și pentru noi, și pentru germani. Scriitorii născuți aici au toți o trăsătură comună care s-ar putea numi eticism. Arta acestor creatori nu e niciodată un singur joc de cuvinte, sunete sau intenții. Scriitorul ardelean, mai mult parcă decât cel din alte părți, se simte legat veșnic cu pământul și socotește arta un apostolat. De aceea și literatura aceasta reoglindește mai puternic sufletul poporului cu darurile, bucuriile și speranțele sale.” (Rebreanu apud Lupu, 1928, 4)

În opinia lui Francisc Păcurariu există două tendințe, în fond antitetice, în literaturile română și maghiară ardeleană, în special în perioada interbelică: „*aceea a scrutării realităților social-politice ale epocii și aceea a proiectării acestor realități într-un orizont mitic.*” (Păcurariu, 1988, 395) Transilvanismul este rezultatul acestor două tendințe. „Unii adepți ai acestei idei au formulat teze, larg dezbătute în acea perioadă, despre existența unui specific

transilvan născut din influența mediului geografic ca un fel de apriorism (Kuncz) sau din existența istorică și comunitatea de destin a popoarelor din Ardeal, din influențele reciproce dintre ele (Kós). Potrivit acestor concepții, formulate de altfel cu predominante inflexiuni lirice și cu o înclinare accentuată spre metaforizare, plutind deci într-o atmosferă oarecum vagă și imprecisă, în Transilvania s-ar fi produs în decursul secolelor o apropiere spirituală și temperamentală atât de puternică între neamurile trăitoare în acest spațiu, și s-ar fi consumat un transfer reciproc atât de important de teme și motive folclorice, de obiceiuri și modalități de a vedea lumea și de a o înfățișa prin stilizarea artistică, încât s-ar fi născut un spirit transilvănean, care ar distinge în mod profund românii, maghiarii sau germanii din Ardeal de conaționalii lor trăind în alte spații geografice. Aceste teorii, inspirate în esență dintr-o realitate indiscutabilă, aceea a existenței unor trăsături distincte, caracteristice, între maghiarii, românii sau germanii din diferite țări sau provincii... au adus chiar și unele consecințe pozitive (În principal înviorarea dorinței de cunoaștere reciprocă.” (Păcurariu, 1988, 395) Intelectualii români au avut, crede Păcurariu, la unison cu K. Lengyel Zsolt (2007), două atitudini fundamentale față de transilvanism: *indiferența* sau *respingerea totală*. Noi credem însă, că au existat mai multe tipuri de atitudini generate de transilvanism în rândul românilor, dincolo de indiferență sau de refuz total, au existat și manifestări de *acceptare* a ideii transilvane.

În 1996 Mircea Zăciu publică o carte, *Ca o imensă scenă, Transilvania...*, în care încearcă să definească și să illustreze un așa-numit „spirit transilvan”. Nu e nici primul, nici ultimul demers de a circumscrie un concept care a început să circule încă la începutul veacului trecut. Extrapolând conceptul de spirit al popoarelor, M. Zăciu crede că există un spirit al provinciilor, un spirit al Ardealului, perceput nu doar ca un spațiu geografic sau istoric, ci unul cultural. Cartea este și o încercare de identificare a caracteristicilor acestei esențe supraindividuale, pe fundalul, bineînțeles, al Literaturii. Urmărind motivul mării în literatura scrisă în Ardeal, criticul ajunge la concluzia că ardelenii sunt „oameni legați prin toate fibrele de realitatea pământului, străini de fascinația navigației, marea rămânând pentru ei un univers necunoscut, scrutat cu prudență. ” (Zăciu, 1996, 60)

Ce este definitoriu spiritului transilvan? „Conștiința istorică...împreună cu ea s-a vorbit nu odată despre eticism, militantism, predispoziție spre intelectul benedictin, de unde subsumarea esteticului la istoric, etic, cultural. Vin acestea din formația culturală, vin ele din straturile țărănești de unde cresc toți scriitorii Transilvaniei, care rămân, în fond, toată viața lor niște țărani-

cărturari. Nu trebuie neglijată nici comunicarea permanentă cu Occidentul, refuzul spiritului balcanic, refuzul citadinului ca formă a oprimării, dar identificarea cu tot spațiul românesc, aderarea la o orășenizare superioară, visul unei cetăți-bibliotecă.” (Zaciu, 1996, 23) Autorul studiului crede că nu dezbinarea e, până la urmă, modul de viață al celor de aici, ci coexistența. Se pare că rolul hotărâtor în definirea spiritului transilvan l-a avut pleiada de scriitori din jurul revistei *Luceafărul* (Budapesta 1902): „Modelarea unui crez estetic nou își asociază și comandamentele naționale...Scriitorul este exponentul unei etnii, el are o misiune etico-etnică, este solul, mesagerul colectivității. Concepție mesianică, de inspirație romantică, puternic colorată de curente de idei ale pragului de secol. Gruparea de la *Luceafărul* o exprima programatic și o ilustrează exploziv prin poezia lui Goga.” (Zaciu, 1996, 213) În spațiul ardelean s-a conturat, încă de pe vremea Școlii Ardelene și a lui Budai-Deleanu o cultură remarcabilă prin *interferențele*. Specificitatea și dimensiunile acestei culturi au fost descrise și apreciate de mai multe ori. George Călinescu afirma că marea literatură română s-a constituit în spațiul ardelean (Coșbuc, Slavici, Rebreanu). Unele considerații asupra transilvanismului literar și cultural sunt exprimate de către exegeți care provin din afara frontierelor spirituale ale spațiului în discuție. Pompiliu Constantinescu definea în *Literatura Ardealului* (1936) o întemeiată configurare a spiritualității transilvănene, menționând, firește, și unitatea spirituală a românilor. *Sensibilitatea* și *originea folclorică* a literaturii Ardealului, *conștiința determinismului inexorabil al vieții* oamenilor, *vocația realismului* sunt reafirmate și în scrierile lui G. Bogdan-Duică, Ion Breazu, Vasile Băncilă, Ion Chinezu ș.a. Acesta din urmă mai adaugă *spiritul misionar, eticismul și funcția educativă*⁴ ca termeni distinctivi ai literaturii ardelene. De altfel, Ion Chinezu operează frecvent cu conceptul de transilvanism geografic și istoric, el recunoaște existența unui univers și al unei tipologii modelate de un anume topos determinant. Studiile lui Ion Breazu (*Povestitori ardeleni până în 1918, Literatura română contemporană a Transilvaniei*) încearcă să descifreze unele mecanisme de gândire sau de ideologie literară, caracteristica fundamentală a acesteia fiind eticismul, sensul etic.

Se conturează, astfel, atât caracteristicile spiritului ardelean, și, firește, temele care decurg din acesta, cât și neajunsurile, defectele transilvanismului. Caracteristicile transilvanismului sunt,

⁴ ideea acestui caracter de pedagogie națională a literaturii ardelene, precum și ideea apropierei dintre popoarele ardelene prin transilvanismul practicat de revista *Helikonul Ardelean* sunt semnalate și de către Szerb Antal în *A magyar irodalom története*, Budapest, Magvető, 2003, p. 504.

prin urmare: *conștiința istorică, spiritul etic, ruralismul și originea folclorică, un anumit fatalism ontologic și vocația realismului*. De aici decurg temele caracteristice literaturii transilvane: *țăranul și obsesia pământului, intelectualul provenind dintr-un mediu rural*, trăirile personale coagulate într-o *poetică a suferinței* individului, componentele *mitice* ale existenței, figura puritanului-exponent al moralității. Defectele care i se reproșează sunt: *provincialismul restrictiv, izolaționismul, închistarea etnicistă, jalea plumburie și existența percepută ca o continuă criză*. „Mircea Zăciu are, ca și Blaga, viziunea legăturii organice dintre natură și cultură, cu diferența că geografia Transilvaniei pare a fi modelată de cultură, pentru a fi scena desfășurării, în istorie, a unor destine creatoare de o tragică și exemplară măreție... totul este aici trăire tragică, existență eroică... el (Mircea Zăciu s.n.) recunoaște în specificitatea acestei culturi calitățile și defectele ei în cadrul celei naționale, cu care se contrast, argumentându-și cu strălucire și suplețe intelectuală convingerea, că Transilvania nu-i doar scena disputării principale a ideilor noastre în plan european, ci și veritabila matrice a spiritului creator românesc.” (Chioaru, 2009, 53-54)

După Gavril Scridon transilvanismul este/era o doctrină moral-politică și apoi literară destul de complicată și confuz exprimată, anunțată de un transilvanism *avant-la-lettre* din scrierile lui Kós Károly de dinainte de 1918 și revista *Új Erdély (Ardealul nou)*, scoasă de Szentimrei Jenő în același an. „Transilvanismul reprezintă o doctrină cu evident substrat politic, care subliniază autonomia culturii ardelenice pe baza existenței unei conștiințe, a unui suflet ardelenesc specific. Doctrina transilvăneană, în laturile ei progresiste sau confuze s-a constituit pe două coordonate: de spațiu geografic și de timp. Coordonatele geografice ale doctrinei sunt oferite de peisajul Transilvaniei, fără egal ca frumusețe, peisajul acesta trebuie iubit și cultivat și pentru faptul că el reprezintă pământul natal. Peisajul ardelenesc a fost leagănul, de-a lungul veacurilor, al vieții sociale și a produs o spiritualitate cu totul specifică, o mentalitate proprie... Coordonatele istorice ale teoriei le oferă ideea că, din vechi timpuri, și până în secolul XX, ungurii din Transilvania n-au trăit izolați, ci laolaltă cu românii și sașii. Această conviețuire a fost marcată de influențe reciproce, ceea ce a dus la apariția unui spirit specific locului, la o concepție proprie despre lume. Un atare spirit- concept cam vag, cețos- ar trebui cultivat și în continuare, ca recunoaștere a destinului comun, așa cum îl arată istoria milenară a Transilvaniei: Ardealul reprezintă și un punct de convergență a culturilor apuseană și răsăriteană... un loc de fuziune spirituală între trăsăturile etnoistorice specifice locului și spiritului european. Locuitorii

Transilvaniei pot găsi în istorie argumente de conviețuire cât și de apropiere culturală. În fine, ungurii din Transilvania ar fi superiori celor din Ungaria, pentru că ei pot fi păstrători mai fideli ai elementelor de cultură străveche și mai înzestrați intelectual” (Scridon, 1996, 18)

Ampla definiție dată de Gavril Scridon sintetizează ideile fundamentale care structurează ideologia transilvanistă, cu toate inconsecvențele și confuziile inerente. Se desprinde clar o preferință pentru o literatură independentă, dar impregnată de cultivarea tradiției locale și de un profund sentiment de atașament față de pământul natal. Acel *spirit loci* se definește prin respect față de istorie, iubire față de peisaj și deschidere față de om. Dincolo de comandamentele mai mult sau mai puțin eticiste se desprinde ideea de conviețuire a popoarelor, de convergență a culturilor. Scridon identifică și numeroase aspecte negative ale conceptului: caracterul imprecis, vag, confuz, cețos al conceptului de *suflet ardelean* sau *conștiință transilvană*. Cufundarea în natură și reculul în istorie, cultivarea naturii și a istoriei deci, nu sunt altceva decât căi de evadare din realitate, virtuale posibilități de suspendare a Timpului. Atât articolele programatice, cât și operele literare promovează ideea de transilvanism au această deficiență comună: vagul, eclecticul, imprecisul, contradictoriul. El exemplifică prin contradicția dintre promovarea- pe plan teoretic- a peisajului transilvan și geografia concretă a operelor, care rareori prezintă caracteristicile reliefului ardelean. Ideologia transilvanistă combină manifestări literare conservatoare cu un spirit modern: de aici-coloratura ei interesantă.

Ion Chinezu scrie în *Aspecte din literatura maghiară ardeleană* despre transilvanism ca despre o formulă incontestabil helikonistă care a apărut „în momentul în care Ardealul și-a întors fața spre București... preocuparea de a căuta trăsăturile unui portret moral al Ardealului, înțeles ca o regiune cu un suflet aparte, cu aspirații izvorâte din anumite determinisme istorice și geografice, a lipsit cu desăvârșire din sociografia literară a Ungariei de ieri.” (Chinezu, 1930, 14-15) Problema transilvanismului este, în interpretarea criticului român, o problemă de geografie literară, de psihologie etnică și psihologie literară. Ion Chinezu admite că „un astfel de transilvanism există și a existat și atunci când nu a fost băgat în seamă, după cum se poate lămurii și în literatura românească un suflet moldovean, muntean, ardelean și oltean.” (Chinezu, 1930, 15)

Transilvanismul- în special cel promovat de către Kós Károly- intră în sfera de cercetare a lui Nicolae Balotă, care-l definește astfel: „transilvanismul care a fost o idee-forță, al cărei părinte a fost el mai mult decât alții, și-a avut laturile pozitive îndeosebi în atașamentul la valorile

tradițiilor transilvane și în preconizarea bunei înțelegeri între fiii de diferite limbi ai marelui ținut.... transilvanismul lui Kós Károly nu este un provincialism, un izolaționism insular, dogmatizat pe vagi temeuri romantic-nostalgice. Afirmatiile care probează teza sînt întemeiate în tradițiile culturale ale Transilvaniei, în solul transilvan, în legăturile oamenilor cu acel sol și între ei. Că a știut să facă conștiente unele din arhetipurile Ardealului încercând să creeze o epură (geometric vorbind) sau un sistem semiotic al acelor semne ale Transilvaniei pe care el le interpreta ca simbolurile unei existențe, este cert. Nu putem, deci, fi de acord cu cei care echivalează viziunea și actele lui Kós Károly cu o viziune romantică ce se pierde în trecut și în peisaj.” (Balotă, 1981, 29)

Care este însă semnificația primară, aceea dată de helikoniști (dacă este să îi considerăm pe ei părinții conceptului, fapt pe care ei de multe ori îl neagă)? În 1928 Kuncz Aladár, un eminent scriitor maghiar ardelean, scria în *Erdélyi Helikon* „Scopul nostru comun este cultivarea culturii transilvane.”⁵ Același Kuncz scria în *Nyugat*: „oare ar fi altceva decât o echilibrare înțeleaptă și inteligentă a naționalităților, a religiilor, a concepțiilor despre viață, a obiceiurilor populare, a claselor sociale și a intereselor puterii.”⁶ Nicolae Balotă crede că „teoretizând transilvanismul, Kuncz Aladár vede în această idee o manifestare a unui elan vital bergsonian, a unei forțe generatoare.” (Balotă, 1981, 524) Abordarea cea mai tolerantă, cea mai intelectualistă— cea mai europeană, am spune noi, azi— se pare că provine de la teoreticianul transilvanismului literar, Kuncz Aladár: „Nu poate fi scriitor maghiar din Transilvania care să nu știe despre aceste mișcări literare -române și săsești- paralele. Faptul că viețile noastre depind unele de altele apropie aceste trei literaturi una de alta și nu se poate evita ca acestea să nu se influențeze reciproc, să nu aibă între ele contacte profunde. Este o îndatorire de neînlăturat a literaturii maghiare din Transilvania să se adâncească aceste legături spirituale.”⁷ Transilvanismul teoretizat de Kuncz este al unui umanist profund tolerant, încrezător în valorile transilvane. Spiritele tutelare invocate de acesta în sprijinul ideilor sale sunt corifeii Școlii Ardelene, Apáczai Csere János, Mihai Eminescu și George Coșbuc.

În capitolul dedicat lui Pavel Dan din volumul *De la Ion la Ioanide* Balotă revine asupra problemei, dedicând multe pagini unei a.n. tipologii regionale și identificării toposurilor

⁵Kuncz Aladár, *Irodalom/ Literatura în Erdélyi Helikon*, 1928, pp 16-18.

⁶ Kuncz Aladár *Az erdélyi gondolat Erdély magyar irodalmában*, în *Nyugat*, 1928, 16 oct., nr. 20, pp. 501-508.

⁷ Kuncz Aladár, *Erdély az én hazám*, în *Erdélyi Helikon*, 1929, nr. 7, aug.-sept., pp. 487-492.

fundamentale ale literaturii transilvane. În timp ce moldoveanul e povestitor prin natură, munteanul e un estetizant, ardeleanul are, crede Balotă, credința cuvântului mântuitor. Nu transilvanismul în sine e tema demersului lui Balotă, ci o tipologie a prozei române după criterii regionale: „Căci, mai mult, poate, decât universul liric, spațiul prozei este străbătut de unele linii de forță ce purced dintr-un fel de geniu loci, de un duh al pământului, care suflă aici altfel decât aiurea, în Transilvania într-un alt modru (cum ar spune bătrânul ardelean) decât în Moldova ori la miazăzi de Carpați... să schițăm, în puține cuvinte, o asemenea hartă tipologică a prozei române.” (Balotă, 1974, 244) În esență, caracteristicile scriitorului transilvan pe care Balotă le numește sânt cam aceleași pe care ceilalți esești le identifică: eticism, durată, credința în adevăr, didacticism, profetism, sensul edificării. De asemenea, temele ardelene sunt: satul ca temelie a existenței, nostalgia și procesele de conștiință cauzate de ruperea de lumea satului, deșrădăcinarea, sentimentul tainei, etc. „O lume nu a vorbelor, ci o lume a adevărului și a mai-binelui... cert e că Pavel Dan... și-a croit... un spațiu al său... sat pe care nu ni-l înfățișează nicidecum ca pe un locus amoenus, un loc plăcut, al desfătărilor campestre, ori ca pe un paradisum voluptatis. Nu, satul nu e pentru el un loc idilic... Cercetând unele lucrări din anii 20 și 30, ale unor scriitori maghiari din Transilvania, precum Tamási Áron, Kós Károly și alții, s-ar putea stabili unele corespondențe interesante între pozițiile respective ale scriitorilor români sau maghiari din Transilvania față de lumea rurală... Dar, mai presus de orice, acest sat al prozatorului ardelean care e, conform zicalei românești, *uitat de Dumnezeu*, sau celei maghiare, *az Isten háta mögött*-la spatele Domnului-este o matcă de valori... Ceea ce în sensul cel mai larg putem numi umanismul transilvan își are originea în acest ethos al satului. Transilvania și-a descoperit curând o vocație profetic-didactică; ea a devenit o provincie pedagogică tocmai pentru că a păstrat o legătură necurmată cu acea matcă a valorilor care este satul.” (Balotă, 1974, 245-254)

Avram P. Todor, cercetător asiduu al relațiilor culturale româno-maghiare vorbește și el de o „literatură transilvană, care, printre altele, va deschide ochii asupra literaturilor altor națiuni ardelene și în special va da o mare atenție literaturii române, înregistrând reacțiunea acesteia la noul fenomen literar maghiar ardelean, traducând poezie și proză românească, vehiculând informații din câmpul literaturii române generale și ardelene și stabilind relații cu factori literari românești.” (Todor, 1983, 260)

Eugen Lovinescu publică, în 1925, un mic volum intitulat *Figuri ardelene*, în care surprinde specificul creației lui Goga, Rebreanu, Maiorescu, Șt. O. Iosif, Agârbiceanu și Ilarie

Chendi. Lovinescu identifică unele trăsături ale lirismului ardelean, care a culminat în poezia națională specific ardeleană a lui Goga „cel dintâi cântăreț al iredentei transilvănene și creatorul unei poezii locale și actuale.” (Lovinescu, 1925, 6) Caracteristicile principale ale poeziei ardelenene sunt, după Lovinescu, militantismul și vocația națională, tematica țărănească, tematica naturii, în special a naturii Transilvaniei. În proză, ardelenismul înseamnă vocația realismului, înclinația naturalistă spre detaliu, perspectiva multiplă, intenția de a cuprinde toate straturile sociale, gustul pentru romanul rural dar nu restrictiv țăranesc. În capitolul dedicat lui Agârbiceanu, Lovinescu acceptă existența specificului regional (ardelean) în sânul literaturii naționale și pledează pentru păstrarea tuturor caracterelor rezultate în urma influențelor și contactelor cu celelalte culturi ale regiunii, fiindcă acestea îmbogățesc creația culturală în ansamblu: „din studiul literaturii lui Agârbiceanu putem scoate indicațiuni asupra naturii regionale a întregii literaturi ardelenene: departe de a fi speculativă și abstractă, în orice literatură găsim, în genere, un caracter specific; înainte de a fi universală, are o patrie; înainte de a avea o patrie, reflectează condițiuni locale... ieșiți din aceeași tulpină, am stat, totuși, veacuri desbinați sub influențe felurite, ce nu ne-au diferențiat fundamentul moral dar ne-au adăugat și elemente eterogene, pe care nu trebuie să le înlăturăm; identitatea idealului nu ne obligă la distrugerea individualității. Unitatea culturală a unui popor nu se ridică pe ruina indivizilor sau a grupurilor sociale, consfințite de istorie, ci se sprijine pe conlucrarea lor, ea reprezintă spectrul energiilor naționale, format din contopirea armonică a însușirilor originale.” (Lovinescu, 1925, 140-142) Lovinescu oferă și o amplă definiție a ceea ce înseamnă transilvanismul sau ardelenismul literar românesc, evidențiind atât calitățile (urmărirea unui ideal, simțul moral) cât și defectele acestuia (lipsa influenței culturii latine): „sub raportul estetic, literatura ardeleană e negreșit insuficientă; o simțim din acumularea amănuntelor, din lipsa gradării efectelor, din neputința așezării povestirii în deosebite planuri pentru stabilirea perspectivei necesare, din regionalismul lingvistic, din servitutea față de realitatea imediată... Neisvorând numai din liberul joc al unor emoții estetice, literatura Ardealului e o astfel de literatură de cult, în care găsim prelungirea luptelor de rasă, chiar când nu are acest aspect social, nu-și părăsește caracterul național și moralizator, săracă în forme și în sensibilitate dar pusă în slujba unui ideal, e mai sănătoasă; dându-i un resort capabil de a pune în mișcare energiile latente și de perfecțiune etică, prezența constantă a unui ideal este salutară în existența oricărui popor. Literatura Ardealului este, așa dar, într'un cuvânt regională, puternic determinată de condițiuni locale, plină de seva țărânei ce

a rodit-o, inferioară, de sigur, sub raportul estetic, din pricina unui naturalism prea direct, și din pricina lipsei unei culturi latine mai bogate; realistă prin tehnică, ea e idealistă prin cuprins, prin felul de a înțelege viața ca pe o luptă pentru libertate și prin fundamentul ei moral.” (Lovinescu, 1925, 143-144)

Problema transilvanismului perceput ca o chestiune de geografie literară și nu o ideologie, un fenomen artistic-cultural apare și la Mircea Popa, care va dezvolta idei legate de proza ardeleană, și implicit, specificitatea scrisului ardelean. În capitolul *Povestirea transilvană: un mod de a exprima sensibilitatea timpului* din *Tectonica genurilor literare* Mircea Popa abordează chestiunea contribuției Transilvaniei la viața literară românească. „Căci existența istorică a Transilvaniei, desfășurată multă vreme în condiții politice deosebite de a provinciilor transcarpatice, a fost, de la început angajată în direcția conservării ființei naționale și a emancipării sociale și politice, lucrare care i-a absorbit pentru moment întreaga capacitate creatoare și a subordonat-o unor țeluri imediate, luptătoare. O asemenea realitate istorică n-a rămas fără repercusiuni în plan psihologic și sufletesc. S-a vorbit de un anumit specific al literaturii transilvănene, de anumite constante de ordin structural, care o diferențiază și o singularizează în contextul general al spiritualității românești.” (Popa, 1980, 214-215) Mircea Popa oferă un set de caracteristici ale sufletului sau spiritului ardelean, printre care mesianismul, militantismul și eticismul. Popa folosește argumentele referitoare la etnopsihologie și afirmă că elementele temperamentale înnăscute sau dobândite prin împrejurări istorice au generat un anumit ritm sufletesc propriu, un mod de a fi și de a gândi specific. Scriitorul ardelean are un fel aparte de a concepe lumea- cea reală și cea ficțională deopotrivă: „scrisul său a devenit mai riguros, mai expurgat de sentimentalisme inutile, de ecrescențe lirice. El tinde să surprindă viața cât mai fidel cu putință, altfel spus cât mai obiectiv. De unde tendința spre construcții cât mai întinse, cât mai lucrute arhitectonice. Scriitorul ardelean are dar constructiv, arhitectonică. El aspiră spre monumental, spre total, spre complet... Un Sadoveanu al Ardealului nu se poate închipui. Peisajul scriitorului epic ardelean este mai sărac, mai ferm, fără exuberanță, fără senzualitate, fără lirism. Așadar caracterul epic ar fi acea diferență specifică în stare să asigure coloratura proprie a acestei literaturi.” (Popa, 1980, 216-217). Aici nu putem să nu amendăm afirmația lui Mircea Popa, conform căreia scriitorul ardelean- includem aici toți scriitorii, nu doar cei de limbă română- nu au o vocație a peisajului sau a lirismului, a senzualului descriptiv. Nu putem să nu amintim incredibila afinitate de stil și mod de a percepe și descrie peisajul (și

anume cu simțurile acut orientate spre detaliile auditive și vizuale) dintre scrisul lui Sadoveanu și cel al scriitorului maghiar Wass Albert, un peisagist literar remarcabil și o personalitate extrem de controversată și tocmai de aceea neglijată, care rămâne totuși în istoria literaturii maghiare ardelene cu memorabila carte în trei volume, un excepțional tribut adus Văii Mureșului și munților din Carpații Orientali respectiv oamenilor care au fost: *Lângă Scaunul Domnului*.⁸

Dumitru Chioaru pune problema *spiritului transilvan* în argumentul volumului *Arta comparației*, unde vorbește de cariera lungă a acestui spirit, începând cu iluminismul și până la sfârșitul secolului XX, subliniind trăsăturile fundamentale ale acestui spirit (identice cu cele enumerate de ceilalți esești) și evidențiind continua pendulare a ardelenismului între europenism și etnicism, între deschidere universală și închistare provincială. Eseistul crede că „spiritul creator ardelean poartă amprenta unei tradiții, istorii, geografii și psihologii umane, care-l diferențiază de al celorlalte provincii românești, într-atât încât poate marca o identitate culturală bine conturată în sine, dar și în raport de o parte cu cultura națională ca unitate în diversitate și de altă parte cu cea europeană, cel puțin din zona Europei Centrale. De la Școala Ardeleană la școala Echinox-ului, această cultură a oscilat permanent, cu mișcări sincronice, ca iluminismul Școlii Ardelene, sau anacronic, ca sămănătorismul, între tentația integrării europene și cea a retragerii în etnicul românesc... În toate însă se pot observa, ca trăsături fundamentale și distinctive pentru spiritul ardelean, seriozitatea constructivă și sobrietatea stilistică, într-o continuitate ce subliniază genul proxim prin deschiderea reprezentată de nordul autohton spre Europa, dar și diferența specifică față de balcanismul sudului românesc.” (Chioaru, 2009, 5)

Așadar, mulți exegeți vorbesc de o literatură română cu specific ardelean, de un tip de scriitură și de teme ardelene. Mai puțini sunt însă aceia care-și asumă ideea unui transilvanism românesc similar sau paralel cu transilvanismul maghiar. Motivele sunt multe, printre care tipul de autodefinire transilvanist, bazat pe negare și/ sau pe opoziție. *Autodefinirea prin negare* sau *opoziție* caracterizează însă întreaga paletă a strategiilor de autodefinire din Ardeal, atât cele românești, cât și cele maghiare. Autodefinirea prin negație sau opoziție este, după Neubauer și Cornis Pope, o practică binecunoscută întregii Europe Centrale (Neubauer–Cornis Pope 2004. 378). Printe dilemele care țin de definiția identității – transilvanismul este un astfel de *discurs*

⁸ carte tradusă în românește de Corneliu Câlțea și apărută la Editura Mentor Tîrgu-Mureș în 2000, după ediția de bază *A fúntineli boszorkány* din 1959, traducere asupra căruia vom reveni într-un studiu următor.

identitar – trebuie să admitem că în anii dintre cele două războaie mondiale acest proces are mai întotdeauna loc pe seama celorlalți. Ambele culturi consideră Transilvania o matrice, un leagăn identitar, și neînțelegerile pornesc de aici. Cele mai frecvente critici aduse transilvanismului se referă la aspectul de *conglomerat estetic și politic*, apariția teoriei transilvaniste doar după momentul 1918, discursul construit pe negație și izolare și la faptul că transilvanismul a fost totdeauna promovat de cei care nu erau la putere și respins de cei aflați la putere. John Neubauer și Marcel Cornis Pope afirmă, în *Istoria* lor, că fenomenul nediferențierii discursului cultural de cel politic a fost caracteristic nu doar Transilvaniei, ci întregii Europe central-estice.

Limba este o componentă fundamentală a definirii propriei identități, un element structurant al conștiinței de sine al națiunilor, cu atât mai mult al națiunilor fostelor imperii multinaționale. Schöflin György vorbește de trei nivele esențiale ale limbii: un nivel filologic, unul cultural și, nu în ultimul rând, un nivel politic. Cercetătorul maghiar identifică sursa unui conflict profund legat de elementul lingvistic: limba poate deveni sursa unora dintre conflictele cele mai profunde ale statului modern, atunci când intervin diferențe ireconciliabile între funcția și referințele etnice și civice (Schöflin 2003. 28). Cu alte cuvinte, atunci când o comunitate etnică este legată civic, politic de un stat, dar etnic și lingvistic de un alt stat, se pot naște conflicte. Limba face parte, alături de mituri și simboluri, din inventarul de condiții esențiale ale funcționării identităților. Formarea identității naționale se produce potrivit unor mecanisme particulare în acele zone pe care John Neubauer și Marcel Cornis Pope le numesc coridoare multiculturale. Feischmidt Margit subscrie la aceleași idei, atunci când vorbește de acele *disputed territories*, marcate de o loialitate dublă a cetățenilor, de acele regiuni multietnice care aparțin politic unei țări, dar fidelitățile etnice și lingvistice ale unei părți din locuitori se îndreaptă către o altă țară, născându-se, astfel, condițiile propice ale dezvoltării și izbucnirii unor conflicte adânci. Paradoxul naționalismelor acestor zone este, în același timp, tragedia micilor popoare est-europene: faptul, că deși geografia acestora se compune din multe microregiuni multietnice, ideologiile naționale care s-au format aici nu iau în calcul acest aspect, fiind, prin definiție concentrate pe teritorialitate și mai puțin pe multiculturalitate (Feischmidt 2005. 20).

Miturile pot fi definite sau percepute ca *I statement*-uri, deoarece inventarul de mituri pe care fiecare popor și-l formează, are un scop bine precizat, și anume să funcționeze ca suport și argument al definirii identității naționale. Miturile joacă un rol esențial în definirea identității și alterității, în circumscrierea Sinelui și a Celuilalt, a prietenului și a dușmanului, prin mecanismul

introducerii reperelor, a pietrelor de hotar care proiectează și delimitează spațiul și granițele identității naționale. Miturile și simbolurile alcătuiesc un cod care face parte integrantă din rețeaua comunicațională a grupului. Printre funcțiile miturilor trebuie să amintim funcția de autodefinire a grupului, de delimitare și definire a identității, de stabilire a hotarelor și reperelor spațiale, de trasare a liniilor de demarcație a grupului, dar miturile joacă un rol important în supraviețuirea grupului în perioade dificile, coagulând spiritul de solidaritate în interiorul grupului (Schöflin 2003. 73-74).

Istoria și miturile ca factori de formare și definire a identității, ca elemente de delimitare dintre Eu și Celălalt, se numără printre temele predilecte ale presei românești interbelice. În septembrie 1939 Ion Chinezu publică articolul *Douzeci de ani de viață literară românească în Ardeal (1919-1939)*, un amplu studiu dedicat evoluției fenomenului literar românesc (ziare, proză, lirică), în care se fac numeroase trimiteri la acel *spirit ardelean* care „a avut o atitudine pronunțat misionară ... În prețuirea unei perioade literare ca aceea de care ne ocupăm, nu s-ar putea face deci abstracție de această permanență a caracterului ardelean, chiar dacă situația schimbată nu ne mai impune acea confruntare pragmatică. Nu trebuie să uităm niciun moment că ne găsim la marginea unei mari culturi imperialiste și această împrejurare își are importanța ei nu atât prin imitațiile care sunt trecătoare, cât mai mult prin reacțiunea la care ea ne-a obligat ... ceea ce bate la ochi este tocmai spiritul de rezistență al ardeleanului, necontenita și foarte treaza lui înclinare de a-și pipăi rădăcinile ... voluntarismul, finalist și puțin sensibil pentru gratuitate, preferința pentru construcția largă și calmă.”(*Gând românesc*, anul VII, 1939, no. 7-9, 273-275). Tema alterității atinge aici nu doar vecinătatea celor două culturi din Ardeal, și importanța acestei vecinătăți rezidă, crede publicistul, nu atât în influențe, ci mai ales în reacțiile, răspunsurile pe care le-a indus. Textul lui Chinezu, publicat în preambulul izbucnirii celui de-al doilea război mondial, nu e altceva decât o apologie a ardelenismului, a transilvanismului, atât prin terminologia cu care operează, cât și prin ideatică. Spiritul transilvan în concepția lui Ion Chinezu este reacția discursului cultural și literar la o anumită situație social-istorică. Acest cadru socio-istoric structurează un psihism anume și un mod de gândire particular, iar acest psihism, acest *spirit ardelean* (sau *suflet transilvan* în terminologia transilvaniștilor maghiari) emite un discurs cultural și creează o literatură care poartă pecetea transilvanismului. Acest instinct de supraviețuire tipic ardelean, acest recurs, această întoarcere necontenită spre trecut, spre istorie și

mituri, i-a ajutat pe români să supraviețuiască înainte de 1918, și pe maghiari să reziste după acest moment.

Miturile joacă un rol esențial în formarea și evoluția reprezentărilor despre Celălalt, în delimitarea dintre *prieten* și *dușman*. Acest lucru înseamnă, în multe cazuri, identificarea și nominalizarea dușmanului, transformarea Celuilalt în țap ispășitor, miturile intervenind astfel și în mecanismele funcționării memoriei și uitării în cadrul colectivității, în inducerea și menținerea reacțiilor emoționale, pătimăse (Schöflin 2003. 74-75).

Acest Celălalt inamic apare și în textul lui Vasile Băncilă, *Semnificația Ardealului*, o incursiune în istoria și geografia spirituală a Ardealului, scris cu scopul de a demonstra ceea ce el numește *teoria autohtonismului românesc*. După ce trece în revistă sensurile Ardealului în configurația sufletului românesc (tenacitate, dârzenie, practicisim organic, metodism, vocația pedagogică, înclinarea spre epic, femeia masculinizată a Ardealului etc.), Vasile Băncilă ajunge la problema transilvanismului: „Știm că și *alții* vorbesc despre Ardeal și documentează importanța lui pentru ei. S-a pus chiar în circulație și mai circulă și azi, termenul Transilvanism. El e însoțit uneori de intenții politice, vizând un pretins suflet comun tuturor popoarelor ce locuiesc în Ardeal și pe care ar voi să-l opună realităților etnice. Dar acesta e infirmat de istorie, de psihologia națiunilor și de filosofia culturii. Mai mult: aceștia au vorbit, în ocazii patetice, de sfințenia Ardealului pentru ei. Dar să ne înțelegem: e vorba, în fond, de o sfințenie derivată. Și anume, o derivație a orgoliului și una de autosugestie. Pentru un popor cu psihologie imperialistă, cum sunt Ungurii, Ardealul poate căpăta atributul sfințeniei văzut în perspectiva de exaltare a puterii ... Beția puterii e și ea o mistică și încă una dintre celemai puternice. În aceste condiții, autosugestia este și ea fatală și deci foarte explicabilă.” *Gând românesc*, anul VII, 1939, no. 7-9, 170)

Articolul nu abordează transilvanismul pornind de la ideologie, de la esența sau de la ideatica ei, ci se concentrează pe combaterea transilvanismului prin combaterea autorilor; referința este mai întotdeauna evazivă, se folosesc construcții impersonale de genul *alții*, *aceștia*, *ei*, evitându-se acuzele prea directe, în ciuda cultivării unei ostilități evidente. Se vor aduce, în continuare, argumente ce țin de etnopsihologie, respectiv elemente de imagologie: „Desigur, nu ignorăm adevărul că pentru un popor năvălitor cum sunt Ungurii, a fi stat sau a fi fost silit să stea o mie de ani într-un loc, e imens lucru și aceasta poate da un fel de delir de justificare. Tot așa, nu ignorăm că situația de azi a Ungurilor e tragică. Dela o zi la alta, ei au devenit un popor cu o

istorie modestă și aceasta în plin secol al paroxismului conștiinței etnice ... Lărgind lucrurile, se poate chiar vorbi de un tragic unguresc mai complex, care are cel puțin trei aspecte. Mai întâiu, Ungurii sunt imperialiști, dar sunt popor mic. Din cauza aceasta, au fost întotdeauna siliți să se întovărășească cu alții pentru a putea domina... al doilea, se poate vorbi de un tragic al imperialismului ca atare, al voinței de a domina alte popore. Un astfel de popor nu poate fi niciodată cu adevărat autonom, căci el are nevoie de alții, pe cari să-i poată domina ... popoarele neimperialiste se simt mult mai libere căci ele au cel puțin condiția autonomiei lor depline ... un astfel de popor sunt românii ... al treilea, roata istoriei se învârtă, ceea ce poate rezerva popoarelor imperialiste desnodăminte tragice. Stăpâniții de ieri pot deveni stăpânitori ori independenți. Unele din cele mai mari tragedii istorice au fost când s-au prăbușit imperiile. Ungurii trăiesc acum această tragedie a prăbușirii și nu dau dovadă că-și pot ajusta destinul la noile împrejurări”. (*Gând românesc*, anul VII, 1939, no. 7-9, 172). O altă idee care transpare din articol e aceea a eșecului total al comunicării interculturale, o comunicare care în opinia autorului nu s-a prăbușit recent, ci nici măcar nu a existat vreodată: „de tragedia *noastră*, timp de aproape două mii de ani, cine a vorbit? *Ei*, ungurii, au huzurit până acum. Ne-au luat bunul nostru, averile, libertatea, bisericile, dreptul de a ne închina, doinele ... până și regii”. (*Gând românesc*, anul VII, 1939, no. 7-9, 172) Ceea ce merită să fie remarcat este tipul de *I statement* din articol. Concluzia articolului este una singură. Dacă putem vorbi de un ardelenism, acela este expresia autohtonismului românesc: „e adevărat că Ardealul ne mai amintește și că pe pământul său sunt mai multe popoare. Dar tocmai prin aceasta și prin comparație, el ne sugerează mai mult decât oricare altă provincie românească, ideia fundamentală a autohtoniei românești” (*Gând românesc*, anul VII, 1939, no. 7-9, 172).

Într-un registru diferit scrie E. Bucuța în paginile revistei *Boabe de grâu*. Într-un articol din septembrie 1932 apare un text în care se iau în discuție fișcul și necesitatea comunicării interculturale româno-maghiare, a schimbului de valori, precum și cauzele lipsei acestei comunicări, cauze care țin, de obicei, de factori istorici și psihologici. În articolul în care apare totuși și mitul primului sosit, se precizează: „Vecinătatea noastră culturală cu Ungaria e cea mai veche și mai vie dintre toate... dar tocmai pentru că locul și rostul trecutului merită o luare aminte aparte și e învrăstă cu dungi de umbră și de lumină, mă simt îndemnat să nu fiu covârșit de subiect, să mă opresc anume la problema așa cum arată în zilele noastre ... (Ungurii) au venit la noi, ca fragment de popor dominant, cu toate formele unei înalte culturi. Și le păstrează și și le

desvoltă. Atîția din românii trăitori astăzi în Transilvania, foști supuși ai răposatei monarhii, au trecut prin ele și le cunosc tot atât de bine, cu toată durerea suferită de impunerea lor, cât cei cari le-au creat și le-au mînuit în folosul exclusiv al unei minorități fără pereche de semețe. Căile pentru schimbul de valori dela unii la alții sunt deschise și n'așteaptă decât programul de fapte și bunăvoință, ca să fie umblate. Datorită însă, pentru noi, amintirilor trecutului, și pentru Unguri, prefacerilor de ieri, apropierea se păstrează încă mai mult fizice. La orice inițiativă mai îndrăzneată susceptibilitățile din ambele tabere țipă de niște dureri care depășesc mult prilejul de naștere și au în ele ecouri străbune ... una își va da seama că n'are ce să ocolească identificarea unor altoiri mai vechi sau să se simtă jicnită de împrumuturi mai noi, iar cealaltă că n-are de ce să se teamă de porniri spre desființare sau spre falsificare.”(*Boabe de grâu*, anul III, 1932, nr. 9, 439-440)

Putem, de fapt, vorbi de mai multe transilvanisme sau ardelenisme, sau mai multe fațete ale aceluiași fenomen. Există, după unii autori, un *transilvanism românesc* și unul *unguresc*. După alții, există un transilvanism *transnațional*. Abandonând criteriul lingvistic și aplicând un set de criterii ce țin de diacronie, vorbim de un transilvanism *timpuriu*, un transilvanism în *plină expansiune* (al anilor 1920), un transilvanism *în criză*(al anilor 30), un *neotransilvanism* (postdecembrist) etc. Există apoi, un transilvanism *cultural* și unul *politic*. Unele opinii tind spre a considera că transilvanismul cultural a invadat celelalte discursuri, deci și cel politic. După alții, politicul a premers culturalul. Explicația cea mai firească ar fi că această contaminare a discursului cultural cu accente ale discursului politic, interpenetrarea celor două domenii era o stare de lucruri firească pentru societatea ardeleană de la începutul secolului XX, apoi pentru perioada interbelică. Cumulul de roluri- artist și profet politic, poet și solul națiunii- nu era o noutate în cultura literară ardeleană. Putem vorbi apoi de un transilvanism *restrictiv*, limitativ, care eșuează, ca producție literară, în provincialism îngust sau etnicism arțăgos, dar vorbim și de un transilvanism *cu iz european* care promovează deschiderea spre valorile europene și spre modernitate. Acest tip de transilvanism *progresist* a fost practicat de către Chinezu, Balotă, Kuncz sau Kós. Primul transilvanism este deschis fobiilor naționaliste și patriotismului obtuz, cel de-al doilea a produs un Rebreanu, Slavici, Tamási sau, de ce nu, Ady. Transilvanismul este alternativa la centralismul național. Culturile literare ardeleni ilustrează o paradigmă conflictuală, construită pe rivalitate, neglijare reciprocă sau încercări de comunicare. Există însă un impresionant culoar de a.n. *multicultural crossings*, de interferențe și intersectări, de paralelisme,

printre care cel mai încheșat pare a fi tocmai transilvanismul. Toate aspectele culturale ale Ardealului interbelic au un anume *in-betweenness*, e natural ca și transilvanismul să se situeze tot timpul undeva *între...* între cultural și politic, naționalism și europenism, tradiție și modernitate etc. Transilvanismul se bazează fundamental pe determinarea spațială a gândirii, promovând ideea că un mediu geografic imprimă o *forma mentis* specifică. Opinia noastră este că ideea transilvană are un puternic și evident *rol terapeutic* și curativ. Literatura aflată în criză se tratează prin *asumarea și afirmarea unei identități*. Transilvanismul nu e nimic altceva decât calea către sine a literaturii scrise în Ardeal sau de către ardeleni.

Bibliografie

1. Balotă, Nicolae, *Scriitori maghiari din România. 1920-1980*, Editura Kriterion, București, 1981.
2. Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide*, Prozatori români ai secolului XX, Editura Eminescu, București, 1974.
3. Chinezu, Ion , *Aspecte din literatura maghiară ardeleană*. Editura Revistei Societatea de mâine, Cluj, 1930.
4. Chioaru, Dumitru, *Arta comparației*, articole, eseuri și studii de literatură română și comparată, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2009.
5. Feischmidt Margit (ed.), *Erdély-(de)konstrukciók. Tanulmányok*. Néprajzi Múzeum-PTE Kommunikáció és Médiatudományi Tanszék, Budapest-Pécs, 2005.
6. Fox, Jon E., Vándorló nemzet(i) – identitások. Erdélyi vendégmunkások Magyarországon. In Feischmidt Margit (ed.): *Erdély-(de)konstrukciók. Tanulmányok*. Néprajzi Múzeum-PTE Kommunikáció és Médiatudományi Tanszék, Budapest-Pécs, 2005.
7. Gereben Ferenc-Tomka Miklós, *Vallásosság és nemzettudat. Vizsgálódások Erdélyben*. Editura Corvinus, Budapest, 2001.
8. Gereben Ferenc, *Az identitástudat és a vallásosság kapcsolata*. In Gereben Ferenc-Tomka Miklós, *Vallásosság és nemzettudat. Vizsgálódások Erdélyben*. Budapest, Editura Corvinus, 2001.

9. Gergely András, A. *Identitásaink tükrében. Képzetek és képződmények a térségi-regionális hogyanlétben*. In Bodó Barna (ed.), *Kisebbségben, közösségben*. Editura Politeia, Timișoara, 2008.
10. Grüber Károly, *Európai identitások: régió, nemzet, integráció*. Osiris-BIP, Budapest, 2002..
11. Jakab Albert-Zsolt–Peti Lehel (ed.), *Folyamatok és léthelyzetek–Kisebbségek Romániában*. Editura Kriterion, Cluj, 2009.
12. K. Lengyel Zsolt, *A kompromisszum keresése*, Editura Pro-Print , Miercurea Ciuc, 2007.
13. Kuncz Aladár, *Tanulmányok, kritikák*, Editura Kriterion, București, 1973.
14. Ioan Lupu, *Povestitori unguri ardeleni*, antologie. Cu o prefată de Liviu Rebreanu, colecție enciclopedică editată de Fundația culturală Regele Mihai I, 1928.
15. Lovinescu, Eugen, *Figuri ardelene*, Editura Librăriei Diecezane, Arad, 1925.
16. Neubauer, John– Cornis Pope, Marcel (ed.), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctions and Disjunctions in the 19th and 20th centuries*. I–III. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2004/2006.
17. Pap Levente–Tapodi Zsuzsa (ed.), *Közösség-kultúra-identitás. Válogatás a Kultusz, kultúra, identitás. Közösség és idegenek című konferenciák előadásaiból*. Editura Scientia, Cluj, 2008.
18. Păcurariu, Francisc, *Români și maghiari de-a lungul veacurilor*, Editura Minerva , București, 1988.
19. Pomogáts Béla, *Magyar irodalom Erdélyben(1918-1944)*, Editura Pallas-Akadémia, Miercurea Ciuc, 2008.
20. Popa, Mircea, *Tectonica genurilor literare*, Editura Cartea românească, București, 1980.
21. Schöflin György, *A modern nemzet*. Editura Attraktor, Máriabesenyő-Gödöllő, 2003.
22. Szarka László et alii (ed.), *Nemzetfogalmak és etnopolitikai modellek Kelet-Közép Európában*. Editura Gondolat, Budapest, 2007.
23. Scridon, Gavril, *Istoria literaturii maghiare din România. 1918-1989*, Editura Promedia Plus, Cluj, 1996.

24. Szerb Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Magvető, Budapest, 2003.
25. Takáts József, *A tér és az idő nemzetiesítése és az irodalmi kultuszok*. In Pap Levente- Tapodi Zsuzsa (ed.): *Közösség-kultúra-identitás. Válogatás a Kultusz, kultúra, identitás, Közösség és idegenek című konferenciák előadásaiból*. Cluj, Editura, 2008. Scientia
26. Todor, Avram P., *Confluențe literare româno-maghiare*. Eseuri, Îngrijirea ediției, note și prefață de Dávid Gyula Editura Kriterion, București, 1983.
27. Veres Valér, *Identitate etnică vs. identitate națională în poziție minoritară*. in *Altera* 26/27, anul XI, 2005.
28. Zaciu, Mircea, *Ca o imensă scenă. Transilvania*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996.
29. Primul Buletin al Grupării Intelectuale Thesis din Sibiu, 1932-1933, Tip. Cav. Sibiu
30. Gând românesc (1933-1939), Provincia literară (1934), Cele Trei Crișuri (1920-1921, 1937), Țara noastră (1933-1938), Boabe de grâu (1930-1934), Pagini literare (1934-1939), Familia (1926-1934), Societatea de mîine (1924-1940), Abecedar, Erdélyi Helikon, Pásztortűz, Nyugat.

**THE OUTSIDE WOMAN, OTHERNESS AS AN EXOTIC FEATURE.
CONSIDERATIONS ON FEMALE CHARACTERS IN EARLY 20TH CENTURY
AUSTRIAN LITERATURE**

Petra-Melitta Roşu

PhD Student, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: Female characters in early 20th century Austrian literature offer an account of how gender identity was shaped by the centre-periphery model of the Austro-Hungarian Empire. The aim of this article is to offer a theoretical excursion into how and whether ethnicity, race and class were instrumental in depicting the outside, erotic-exotic woman.

Keywords: gender, sexuality, Austrian literature, foreigner, woman

*"Das Weib sündigt nicht, denn es ist selbst die Sünde, als
Möglichkeit im Manne". (O. Weininger)*

Der vorliegende Artikel nimmt sich vor, einen Einblick in die Problematik der "Fremden" in der österreichischen Literatur zu bieten, und berücksichtigt dabei die Jahrhundertwende 1900 und die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die näher behandelten Werke sind zwar teilweise nach der Auflösung der Donaumonarchie entstanden, beschäftigen sich jedoch mit der Periode Österreich-Ungarns. Darin wird die ethnisch - kulturelle Pluralität festgehalten. Das ist für unser Vorhaben in dem Maße ausschlaggebend, da die Frau somit nicht nur als *anderes* Geschlecht untersucht werden kann, sondern auch als Wesen in einer heterogenen Masse der zentraleuropäischen Region. In diesem Sinne erscheint die Darstellung der fremden Frau aus männlicher, österreichischer Sicht umso interessanter.

"Fremd" ist ein unpräziser Begriff. Er kann als Metapher für das Unbekannte, Unzugängliche verstanden werden, sich auf etwas aus der Ferne beziehen. Fremdheit kann aber auch durch Unzugehörigkeit bedingt sein, ein Zeichen der Marginalität und der fehlenden Anpassung im Gegensatz zum Eigenen. In seiner Studie *Das Eigene und das Andere / der, die, das Fremde* (2002) untersucht Wolfgang Müller-Funk die Begriffe ›the other‹, ›the stranger‹ und ›the foreigner‹ in der Auffassung Hegels, Levinas' oder Kristevas und hebt die verschiedenen Valenzen der Fremdheit hervor. Ist das Eigene eher einheitlich, so erweist sich das Fremde als sehr komplex.

Julia Kristeva etwa denkt "ganz augenscheinlich [...] dabei an den Ausländer, den Menschen, der aus einer fremden Kultur kommt, den Immigranten oder Asylananten:

Der Fremde, Figur des Hasses und des anderen, ist weder das romantische Opfer unserer heimischen Bequemlichkeit noch der Eindringling, der für alle Übel des Gemeinwesens die Verantwortung trägt. Er ist weder die kommende Offenbarung noch der direkte Gegner, den es auszulöschen gilt, um die Gruppe zu befrieden. Auf befremdliche Weise ist der Fremde in uns selbst" (Kristeva 1991: 11, nach Müller-Funk 2002: 2).

Psychoanalytisch interpretiert Kristeva das Fremde als Teil des eigenen Unbewussten. Weiterhin wird für Levinas das Weibliche zum Anderen und damit die heterosexuelle Liebe zum Paradigma von Alterität (Müller-Funk 2002: 4). Was für eine Herausforderung das heutzutage noch darstellt, fasst Müller-Funk zusammen, sich selbst mit Augen des Fremden zu sehen, wird somit "zur Chance und Zumutung einer globalen Welt, die sich zugleich kulturell diversifiziert und regionalisiert" (Müller-Funk 2002: 7).

Das Fremde, ob als anderes Geschlecht oder auch als das kulturell Andere, setzt Machtverhältnisse voraus; die fremde Frau im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung entspricht beiden Auffassungen des Begriffes.

Die Jahrhundertwende 1900 bringt Veränderungen mit sich, was den Status der Frau, besonders der Bürgerlichen, in der Gesellschaft angeht. Die Einführung des Frauenwahlrechts oder die Veränderung der Mode, um nur zwei Elemente zu erwähnen, beeinflussen nicht nur den Alltag und das Erscheinungsbild der Frau, sondern haben auch Auswirkungen auf Männer und Gesellschaft allgemein und führen zu einer neuen Wahrnehmung der Weiblichkeit. Die "Neue

Frau" setzt zugleich eine neue Mentalität voraus¹. Das literarische Bild entspricht der männlichen Imagination des Weiblichen und berücksichtigt zugleich den gesellschaftlichen Kontext.

Sowohl Moritz Csaky (2002:1f) als auch Andrea Komlosy (2004: 4) sprechen von einer Migration innerhalb der Donaumonarchie, die auf Industrialisierung, Modernisierung und Urbanisierung zurückzuführen ist. Csaky sieht darin den Grund für eine starke "Fragmentiertheit des individuellen und kollektiven Bewusstseins"; die auf sozialer Ebene bereits vorhandene "vertikale Differenzierung" wird durch eine "ethnischkulturelle Differenziertheit"(Csaky 2002: 3) ergänzt.

So wird Österreich – Ungarn, aufgrund der Diversität der Kronländer ohnehin schon ein "Europa im Kleinen" (Csaky 2002: 7), zu einem komplexen Gebilde basierend auf regionalen Umschichtungen.

¹ vgl. Bahr, H. (1912): **Frauenrecht**, Berlin: s. fischer und Musil (1978): *Die Frau gestern und morgen*, In: Frisé, A. (Hg.) *Essays und Reden*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt; S.1193-1199).

Die dadurch entstandenen innerstaatlichen Zentrum-Peripherie-Gegensätze sind für Csaky Auslöser stereotypisierter Fremdbilder im Rahmen einer "inneren Kolonisierung". "Von den Einwohnern Wiens waren [...] 1900 46% in Wien geboren" (Csaky 2002: 2). Zu dieser Kategorie von Fremden zählt auch Rachel, das Dienstmädchen aus Robert Musils **Mann ohne Eigenschaften** (1930/1932). Das Außenseiter- Dasein als Zugewanderte aus der Peripherie lässt sich nicht ohne die Einordnung in eine soziale Klasse verstehen. Klassen- und Ethniezugehörigkeit sind unmittelbar verbunden. Dem Elend in Galizien entkommen und als Untertanin tätig, steht Rachel in der Wiener Hierarchie weit unten. Im direkten Vergleich fühlt sie sich jedoch, aufgrund ihrer Abstammung von innerhalb der Donaumonarchie, einem Mohren überlegen:

Aber Rachel hatte gedacht, dass man mit ihm in der Mohrensprache reden müsse, und war einfach nicht auf den Einfall gekommen, es deutsch zu versuchen, sie hatte, da sie sich unbedingt verständigen musste, rundweg den Arm um die Schulter des 16jährigen Jungen gelegt, auf die Küche gezeigt, ihm einen Stuhl hingesetzt [...] (Musil 1994: 180).

Die meisten Fremden sind slawischer Abstammung. Božena ist ein Name der immer wieder auftritt². In Musils **Die Verwirrungen des Zöglings Törleß**(1906) spielt die Prostituierte Božena eine wichtige Rolle.

Sie war noch nicht geradezu hässlich geworden, aber ihr Gesicht entbehrte in auffallender Weise jeglicher Anmut, und sie gab sich förmlich Mühe, dies durch ihr Wesen noch mehr zur Geltung zu bringen. Sie ließ mit Vorliebe durchblicken, daß sie die Eleganz und das Getriebe der vornehmen Welt sehr wohl kenne, jetzt aber schon darüber hinaus sei. Sie äußerte gerne, dass sie darauf, wie auf sich selbst, wie überhaupt auf alles pfeife. Trotz ihrer Verwahrlosung genoss sie deswegen ein gewisses Ansehen bei den Bauernsöhnen der Umgebung. [...] Dadurch fand Božena einen Rest von Stolz und Rechtfertigung in ihrem Leben. Vielleicht eine noch größere Genugtuung bereiteten ihr aber die jungen Herren aus dem Institute. Gegen diese kehrte sie absichtlich ihre rohesten und hässlichsten Eigenschaften heraus, weil sie – wie die Frau sich auszudrücken pflegte – ja trotzdem gerade so zu ihr gekrochen kommen würden (Musil 2001: 41).

Die alternde, erniedrigte Prostituierte vermochte nicht alles in ihm auszulösen. Doch war sie soweit Weib, dass sie Teile seines Inneren, die wie reifende Keime noch auf den befruchtenden Augenblick warteten, gleichsam frühzeitig an die Oberfläche riss. (Musil 2001: 42)

Diese Empfindungen Törleß' bestätigen die Wahrnehmung der Frau als Objekt sexueller Begierde und im Gegensatz zur österreichischen Mutterfigur, der Hofrätin aus der feinen Welt, steht Božena mit dem "gemeine[n], wüsten Rot ihres Unterrockes" (Musil 2001: 45) für die Möglichkeit aus dem standesgemäßen Verhalten auszutreten. Diese eindeutige Rollenverteilung unterstreicht auch Wolfgang Müller-Funk:

² siehe bereits 1876 Marie von Ebner-Eschenbachs Roman **Božena**.

Aber die fremde Frau, vom Balkan oder aus Böhmen, hat noch – imaginär – ein anderes prikkelndes Geheimnis. Sie wird durchwegs – von der hohen Literatur bis zum literarischen Ramsch – als besonders sinnlich angesehen;[...] Das unendliche Projektionskarussell produziert anständige, aber langweilige heimische Frauen, unanständige, reizvolle, verlockende Frauen, Frauen zum Heiraten und Frauen fürs Grob-, manchmal auch Sublim-Sexuelle. (Müller-Funk 2001: 8)

Die sexuelle Komponente der Fremden erklärt eine Einteilung der Frauen im Sinne Otto Weiningers in Mutter oder Prostituierte, beziehungsweise Dame oder Dirne (vgl. Weininger 1997: 294f).

Die Spaltung von Liebe und Sexualität erfährt in kulturell asymmetrische Beziehungen eine kulturelle Markierung. Immer sind es die Frauen (oder auch die Männer) der anderen ethnischen Entität, die primär sexuell gelenkt sind. Das Anständige (die Adelsfrau) ist heimisch, das faszinos sexuell Ausgelassene (die Edelprostituierte) befindet sich in der Fremde. So ist es das kolonialisierte Fremde, das im Sinn des Freudschen falschen Bewusstseins, der Projektion, zur imaginären Leinwand männlicher Sexualphantasien und »Realitäten« wird (Müller-Funk 2001: 8).

Entgegen dem literarischen Bild weist Domenico Jacono in seiner Studie über den *Sexmarkt im Wien des Fin de Siècle* darauf hin, dass nicht die Fremden die Mehrheit der Prostituierten um die Jahrhundertwende 1900 ausmachen, sondern:

dass schließlich [...] die Prostituierten auch großteils aus Wien selbst oder dem Wiener Umland stammten, mithin das oft bemühte multiethnische Gemisch hier lediglich ein deutschösterreichisches und so gar nicht repräsentativ für das Vielvölkerreich der Donaumonarchie war. Nur etwa ein Fünftel der Prostituierten kam von außerhalb, v.a. aus den angrenzenden Kronländern Böhmen, Mähren und Ungarn (Jacono 2009: 2).

Grenzvölker erweisen sich als besonders interessant³. Moritz Csaky hebt ebenfalls die Besonderheit der Grenzgebiete hervor: "Diese Nationalitäten verteilten sich nicht einfach nach dem Territorialitätsprinzip auf die einzelnen Königreiche, Länder und Provinzen der Monarchie, sie waren vor allem in den großen Randzonen, die als »Cultural Encounters« die Kulturwissenschaften besonders interessieren, unter sich vermischt, wie zum Beispiel die Tschechen, die Deutschen und die Juden in Böhmen" (Csaky 2002: 5f).

In diesem Sinne fasziniert gerade Galizien als "Laboratorium" und "Experimentierfeld für das Zusammenleben mehrerer Nationalitäten" (Le Rider 1994: 114) und wird in der Literatur zum Mythos.

Dietlind Hüchtker weist darauf hin, dass Frauen, sollten sie in der Galizienliteratur überhaupt erscheinen, meist "in Funktion zu männlichen Bedürfnissen, Selbstentwürfen und Interessen" auftreten und somit das bereits erwähnte "andere Geschlecht" repräsentieren.

³vgl. dazu Oskar Walter Ciseks Novelle **Die Tatarin** (1929). Der Text erzählt die Geschichte Muhibes und die Handlung spielt in Balçık, im "Grenzgebiet von Abendländischem und Balkanisch - Orientalischem" (Şandor 2006: 144). Auch in diesem Fall übt die Exotik der Hafenstadt eine besondere Anziehungskraft auf den Okzident aus, was zu Übersetzungen und Neuveröffentlichungen des Werkes im Ausland geführt hat.

"Gleichzeitig werden die Beziehungen zwischen den Geschlechtern oftmals außerordentlich klischeehaft dargestellt. Sie repräsentieren die normative Ordnung, die in der Interkulturalität in Frage gestellt wird. Weiblichkeitsbilder dienen gewissermaßen als Kodes der Kontinuität und Kontingenz in der Welt". (Hüchtker 2003: 13)

In Joseph Roths Roman **Das falsche Gewicht** (1937) erscheint die exotische Schönheit als "dämonische Verführerin", die sich der Ratio entzieht, das patriarchale System zerstört und dem Eichmeister zum Verhängnis wird: "Welch ein böser Gott hatte ihn zu Euphemia gebracht?" (Roth 1990: 106).

Die Frau kam.[...] Als sie [Euphemia] auf ihn zutrat, war es ihm, als erführe er zum ersten Mal, was ein Weib sei. Ihre tiefblauen Augen erinnerten ihn, der niemals das Meer gesehen hatte, an das Meer. Ihr weißes Angesicht erweckte in ihm, der den Schnee sehr gut kannte, die Vorstellung von irgendeinem phantastische, unirdischen Schnee, [...] schwarzes Haar ließ ihn an südliche Nächte denken [...]. Er hatte nie in seinem Leben eine bestimmte Vorstellung von dem gehabt, was man "die Sünde" nennt, aber jetzt glaubte er, er wüsste, wie die Sünde aussehe. So sah sie aus, genauso wie die Freundin Jadowlows, die Zigeunerin Euphemia Nikitsch. (Roth 1990: 62-63)

Almut Hille (2005:51) definiert Euphemias Sexualität mittels zweier "Urelemente des Lebens - Wasser und Licht". So erscheint sie "als etwas Fließendes, Feuchtes [...]. Ihre rosenköpfigen Finger fungieren, in der jeweiligen Repräsentanz einer Frau, als phallisches Symbol"⁴.

In Robert Musils Novelle **Tonka** (1924) werden die Fantasien aber zugleich auch die Ängste und Unsicherheiten des Mannes auf die Frau projiziert. Sie ist zwar nicht als Verführerin dargestellt, wird aber dennoch der Untreue verdächtigt. Das einfache Mädchen, Tonka, bekommt

märchenhafte Züge und wird einer sommerlichen Schneeflocke gleichgesetzt (vgl. Musil 1997: 122). Der Realitätsverlust führt dazu, dass die Figur ins Mystische übergeht.

Weißer Männer, die den Frauen finanziell und kulturell überlegen sind, entsprechen einem kolonialen Verhaltensmodell. In der Peripherie eines italienischen Dorfes kennzeichnet ein Überlegenheitsgefühl Homos Verhalten in Musils Novelle **Grigia** (1924), den Dorfbewohnern allgemein, und insbesondere den Frauen gegenüber (vgl. Roşu 2013: 110-115). Dies wird aus der Beschreibung der Arbeitsbedingungen ersichtlich:

⁴ vgl. hierzu auch Theweleit, K. (1995): **Männerphantasien**, Bd.1 **Frauen, Fluten, Körper, Geschichte**, München: dtv und Bernheimer, Ch (1989): *Manet's Olympia: The Figuration of Scandal*, in *Poetics Today*, Vol 10, no 2, Art & Literature II, S.255-277, Duke University Press.

[...]dort rief eine scharfe Herrenstimme aus den schwatzend wartenden Weibern eins nach dem anderen vor, und es wurde der große leere Rückenkorb so lang befrachtet, bis die Knie sich Bogen und die Halsadern anschwellen. War solch ein hübsches junges Weib beladen, so hing ihm der Blick bei den Augen heraus und die Lippe blieb offen stehn; es trat in die Reihe, und auf das Zeichen begannen diese stillgewordenen Tiere hintereinander langsam in langen Schlangenbewegungen ein Bein vor das andere bergan zu setzen (Musil 1997: 10).

Der Kosenamen ergänzt diesen Aspekt, "Sie hieß Marie Lenzi [...] er aber nannte sie noch lieber Grigia, mit langem I und verhauchtem Dscha, nach der Kuh, die sie hatte (Musil 1997: 17). Marja Rauch (2000: 88) sieht in der Beziehung Homos zur Bäuerin Grigia einen "Ausbruch aus dem Umkreis 'europäischer Sexualität'", der jedoch für den modernen Mann im Tod endet. Tonka repräsentiert ebenfalls die reine Natur, während der Mann, von Beruf Chemiker, den Geist verkörpern soll. So steht auch Homos Begierde in Zusammenhang mit dem "Bedürfnis nach Rückzug aus der modernen zivilisierten Welt zugunsten einer scheinbar ungebrochenen Naturerfahrung"⁵ (idem: 84-85). Der Versuch endet für Homo jedoch tödlich. Überhaupt ist Tonka die Einzige, die selbst stirbt und dadurch dem Mann eine neue Weltanschauung ermöglicht. Die anderen Männer schöpfen zwar anfangs aus Euphemia und Grigia neue Hoffnung, gehen dann jedoch daran zugrunde.

Schlussfolgernd kann behauptet werden, dass die Fremde, als fiktive Konstruktion, Faszination und Bedrohung zugleich verkörpert. In den untersuchten Werken kann die Fremderfahrung nur aus dem Aufeinanderprall der Geschlechter verstanden werden, aus der Gegenüberstellung von Mann und Frau, unter Berücksichtigung der Veränderungen innerhalb der Donaumonarchie und in den Mentalitäten im Hinblick auf die männlichen Erwartungen.

⁵ Das Phänomen ist auch in Robert Müllers Roman **Die Tropen** (1915) anzutreffen: "Mädchen und Frauen aller Länder und Rassen habe ich gesehen, farbige Schönheiten von verschiedenem Reiz, aber die übernatürliche seltsame Wirkung, die von Zana ausging, habe ich nie mehr erfahren. Und doch war Zana nur eine armselige Indianerin und urwüchsig" (Müller: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/tropen-5270/1>). Die Legitimation des äußeren Kolonialismus, zivilisierend zu wirken, wird zerstört, wenn es heißt: "Nicht ihrethalben ist alles so gekommen, wie ich es noch vor kurzem glaubte. Und doch werde ich, schwankend und zerrissen und in der Erinnerung betört, immer wieder auf sie zurückkommen. Die Tropen, die Hitze, die Nervosität dieses unerträglichen Klimas trugen die Schuld und unsere eigenen dunklen Herkunft und menschlichen Vieldeutigkeiten" (Müller: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/tropen-5270/10>). Dies geschieht jedoch weit außerhalb der Grenzen der k.u.k. Monarchie, weshalb ich den Text auch nur kurz in den Fußnoten erwähnen möchte. Die Bedürfnisse des modernen Mannes, eines Europäers, eine Beziehung mit einer exotisierten Frau einzugehen, können auf einen psychologischen Zustand reduziert werden, wobei Kritiker die fiktive Expedition als Metapher für eine moderne Großstadterfahrung auffassen (vgl. Köster, T. (1995): **Bilderschrift Großstadt**, Paderborn: Igel Verlag Wissenschaft). Ich bin der Ansicht, dass der Roman eher in Anlehnung an Joseph Conrads **Herz der Finsternis** (1899), im Sinne einer allgemein europäischen Kolonialpolitik interpretiert werden kann, oder aus Sicht expressionistischer Literatur, zur Analyse des modernen, "Neuen Mannes", und nicht stellvertretend für die Darstellung der Fremden aus Sicht des Mannes aus der Donaumonarchie zu stehen scheint. Es handelt sich hierbei um eine andere Perspektive und Facette des Imperialismus, die nicht direkt die Fremde aus der kakanischen Peripherie berücksichtigt.

Bibliografie

1. Bahr, H. (1912): Frauenrecht, Berlin: s. fischer.
2. Csaky, M. (2002): *Pluralistische Gemeinschaften: Ihre Spannungen und Qualitäten am Beispiel Zentraleuropas*, in: KAKANIEN REVISITED, unter: <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/MCsaky2.pdf>.
3. Hille, A. (2005): Identitätskonstruktionen. "Zigeunerin" in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, Würzburg, Königshausen und Neumann.
4. Hüchtker, D. (2003): *Der >>Mythos Galizien<< Versuch einer Historisierung*, in: KAKANIEN REVISITED, unter: <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/DHuechtker2.pdf>.
5. Jacono, D. (2009): *Der Sexmarkt im Wien des Fin de Siècle*, in: KAKANIEN REVISITED, unter: <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/essay/DJacono1/>.
6. Komlosy, A. (2004): *Innere Peripherien als Ersatz für Kolonien? Zentrenbildung und Peripherisierung in der Habsburgermonarchie*, in: KAKANIEN REVISITED, unter: <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/akomlosy1.pdf>.
7. Le Rider, J. (1994): Mitteleuropa. Auf den Spuren eines Begriffes, Wien: Denticke.
8. Musil, R. (2001): Der Mann ohne Eigenschaften, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
9. Musil, R. (2001): Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, Hamburg: Rowohlt.
10. Musil, R. (1978): *Die Frau gestern und morgen*, In: Frisé, A. (Hg.) Essays und Reden, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt; S.1193-1199).
11. Musil, R. (1997): Drei Frauen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
12. Müller, R. (2010): Tropen. Der Mythos einer Reise, Hamburg: Igel Verlag Literatur und Wissenschaft.
13. Müller-Funk (2002): *Das Eigene und das Andere/der, die, das Fremde. Zur Begriffsklärung nach Hegel, Levinas, Kristeva, Waldenfels*, in: KAKANIEN REVISITED, unter: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/WMueller-Funk2.pdf>.

14. Müller-Funk (2001): *Über das Verhältnis von Herrschaft und Kultur*, in:
KAKANIEN REVISITED, unter:
<http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/WMueller-Funk1.pdf>.
15. Rauch, M. (2000): *Vereinigungen: Frauenfiguren und Identität in Robert Musils Prosawerk*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
16. Roșu, P.-M. (2013): *Frauenbilder in der österreichischen literarischen Moderne*, Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
17. Roth, J. (2001): *Das falsche Gewicht. Die Geschichte eines Eichmeisters*, Köln: KiWi Verlag.
18. Șandor, G. (2006): *Grenzüberwindung und Exotik im Erzählwerk Oscar Walter Ciseks: Abendländisches und Balkanisch-Orientalisches*, in *Temeswarer Beiträge zur Germanistik*, Bd. 5.
19. Weininger, O (1999): *Geschlecht und Charakter*, München: Mathes und Seitz.

MAGICAL REALISM AND THE IMPOSSIBLE LOVE STORY BETWEEN A GYPSY SLAVE AND A GREEK IMMIGRANT IN DOINA RUȘTI'S NOVEL

Puskás-Bajkó Albina

PhD Student, "Petru Maior" University of Cluj-Napoca

Abstract: In Doina Ruști's latest novel, Manuscrisul fanariot (2015), Leun, a Greek immigrant with a strong tendency towards daydreaming becomes even more confused and drunk because of his love for Maiorca, the Gypsy slave; his decision of sacrificing his whole life for her being one the readers will take seriously. Before his fatal attraction to this girl, he is lured by a magical Bucharest's enticing and bewitching beauty, a city he knows only from hearsay. This novel offers us the opportunity to be introduced to a Bucharest described in an intertextual and metatextual manner, a magic city which is in the same time imbued with details of everyday life. The effect the city and the girl have on their victim, Leun is evident in his metamorphosis from an average Greek man into a bundle of sighs and sorrow, ready to give up his whole life for a little reciprocation of his feelings. He falls for Maiorca in a fraction of a second, in a bakery, the event reminding us of a theatrical coup de foudre, a fatal meeting which will cause the loss of his freedom. The only place where their love story can come true is Bozăria, a magic swamp ruled by Tranca the old witch, a swamp where all the secret lovers and criminals of the city could find refuge, a place that extends its magic to the whole capital, through the old sorceress's magic formula: "meravo-meravo, Tyaga". The perfect venue for losing their virginity and innocence, the swamp is also the location where magical realism can come true, giving birth to fantastic, mythical creatures who thrive on the surreal sounds and resonate with the pulse of the city's love life intertwined with its political moves. In the magical dimensions of Bozăria, Bucharest becomes a city which can and will devour words. The erotic rite performed by Leun and maiorca will start an extrapolation of their passion to the whole city, infected by desires unknown before.

Keywords: magical realism, Gypsy slave, metamorphosis, coup de foudre

În romanul Doinei Ruști, *Manuscrisul fanariot*, (2015), Leun, un grec înclinat spre reverie, devine zăpăcit și îmbătat de iubire, decis să-și dea viața pentru ea. Înainte să se îndrăgostească de țiganca roabă extrem de frumoasă însă, el se simte atras de Bucureștiul fanariot magic, aproape mitic, cunoscut de el numai din auzite. În acest roman avem șansa să cunoaștem un București fanariot descris „într-un joc intertextual și metatextual,” un oraș fermecat dar în același timp absorbit în „bolgiile cotidianității.”¹ În ciuda faptului că are înfățișarea unui grec obișnuit, ajunge să nu fie altceva decât o colecție de oftaturi din cauza suferinței din dragoste. Se îndrăgostește lulea de Maiorca, roaba boierului Doicescu, într-o fracțiune de secundă. „Leun și Maiorca, dintru început trăiesc întâlnirea fatală, într-o brutărie, când se va produce acel *coup de foudre*. Este întâlnirea care le va hotărî destinul, consfințit prin manuscrisul fanariot, angajamentul dictat de grecul Ion (Leun) pentru căsătoria cu Neaga (Maiorca). Ei și țiganii robi, în frunte cu Tranca vrăjitoarea, prin prezența în acțiune, în diferite împrejurări în care sunt mereu amestecați, sunt personajele de culoare ce se impun atenției cititorului.”² Fata este proprietatea unui boier în familia căruia țigăncile arătore se foloseau și pentru plăceri trupești, nu numai pentru serviciile unei slujnice ordinare, amintind de țigăncușele din ietacul boieresc descrise de Radu Rosetti, obiectivizarea acestor fete nu excludea sentimente reciproce de iubire între boier și sclavă, după cum se întâmplase cu bunicul Doicescu și țiganca Velica.” Țigăncile lui Doicescu erau atât de multe, încât nu apucase să le încerce pe toate. Prima lui femeie din Prundu fusese Velica, luată din Basarabia, al cărei păr deschis la culoare o deosebea de celelalte țigănci. De la ea a învățat că plăcerile unui om sunt chestii care se fac pe cont propriu. (...) Viața e făcută din bunătăți apucate în grabă. Iei și pleci mai departe. (...) Velica, a cărei amintiri o păstrează încă în suflet, chiar dacă acum ea nu este decât o cârpă, mutată pe altă moșie.”³

Maiorca, fermecătoare în frumusețea ei, dar și vrăjitoare mică, discipol al mamei sale Tranca, îl hipnotizează cu o magie știută numai de țigănci, dar îl și vindecă de boala nasului umflat cu dude miraculoase, avertizându-l de efectele adverse diabolice: „Știi ce-o să ți se întâmple acu’? O să te ia dracu’! Te faci mic mic, mic cât unghia mea! (...) De la dude. Dacă nu ieși trei zile din casă, nu ți se întâmplă nimic. Ai grijă ce faci. Trei zile și ești scăpat!”⁴ Într-un final mult așteptat, ei se pot iubi în Bozăria, locul unde magia și dragostea imposibilă devin posibile. După ce relația lor se consumă, motivația lui supremă devine aceea de a-i face

¹ Iulian Boldea, *Câteva cuvinte lămuritoare* în Iulian Boldea, *Poeți români postmoderni*, Editura Ardealul, Colecția Sinteză, Tg.-Mureș, 2006, p.10.

² Elvira Sorohan, *Un roman despre vremea poezilor Văcărești*, în „Convorbiri Literare”, 27 august, 2015.

³ Doina Ruști, *Manuscrisul fanariot*, Polirom, Iași, 2015, p. 86.

⁴ Idem, p. 57.

o rochie atât de specială, încât nimeni să nu-și-o poată permite, o rochie din cea mai fină mătase, cea din Malta. Maiorca este însă ursita unui bărbat dintre robii boierului Doicescu, țigani agresându-l pe Leun cu o cruzime animalică, îl aruncă afară din curtea boierului. Deși ajunge în pragul morții din cauza bătăii, el nu se dă bătut ci face planuri grandioase: înfăptuiește un document împreună cu prietenul lui, care să dovedească intențiile sale serioase în ceea ce privește iubirea lui: este de acord să renunțe la libertatea lui personală, ca să trăiască în robie cu Maiorca. Faptul său reprezintă cel mai mare sacrificiu adus pe altarul dragostei, prețul iubirii lor fiind aceea a libertății sale-degeaba încearcă toți să îi explice consecințele actului semnat, el, deoarece deja este sclavul Maiorcăi, care l-a sedus cu frumusețea ei, alege soarta aceasta de bunăvoie, conștient că dacă ar alege să trăiască fără țiganca roabă, ar avea parte de o moarte a sufletului său.

Ochii țigăncușei îl țin în oraș, un loc unde este ușor de intrat, dar aproape imposibil de plecat, un oraș renumit pentru vrăjitoarele lui seducătoare: „Mai erau însă și unii care pomeneau de București cu sfială, ca despre orașul vrăjitoarelor vechi. (...) în timpuri străvechi cetatea fusese înconjurată de mlaștini și de păduri locuite de vrăjitoare, pe care suflul mocnit al nămoalelor le ridica deasupra pământului, purtându-le printre crengi, ca pe niște fantome. Erau femei de fum, care se topeau în licăririle apelor, erau femei ieșite din durerea omului părăsit, erau frumuseți care înjunghiau cu săruturile lor carnea adormită a lunii.(...) După unele legende, au făcut dragoste cu marele șaman al insulei Leuce (...) Aveau un singur zeu, pe Dionysos Bassareus (...) La el își trimiteau rugile și către el urcau coloane roșii de fum. Pentru el dansau îmbrăcate în piei de vulpe, iar după unii, în timpul ritualului, le creșteau coarne răsucite, de un alb orbitor. (...) Însă cea mai de seamă faptă a fost îmblânzirea zgripsorilor care hipnotizau întreaga mișcare cu cele zece limbi de un roșu total, acel roșu al macilor, al sângelui tânăr și al soarelui risipit la apus. Zgripsorii nu erau nici păsări, nici dragoni și nici leoparzi, deși aveau câte puțin din fiecare. În special dimineața, când pluteau pe sub nori, cu aripile făcute evantai, semănau cu niște șoimi uriași. În schimb, la amiază, când păseau peste piscuri, aveau ceva din mișcarea elastică a unei feline. Iar noaptea, când își aplecau ochiul peste cetăți, deveneau balauri de foc.”⁵ Când o vede pentru prima dată, în prima zi, când ajunge în orașul visat pe baza unui cântec, este imediat atras irevocabil de fata atât e diferită de celelalte femei, ochii ei l-au prins în mrejele ei, („Ochii care nici nu clipeau în cochiliile lor de argint”⁶) dar a remarcat și părul împletit cu zeci de fâșii de pânză în toate

⁵ Doina Ruști, *op.cit.*, p.20.

⁶ Idem, p. 57.

culorile. Din prima zi povestea lor este cea în jurul căreia se construiește povestea îmbietoare a orașului magic, a Bucureștiului. În acest loc hipnotizant, bărbatul grec și-a pierdut numele real, și identitatea, devenind Leun din greșeală; pe când numele Maiorcăi răsună din toate colțurile locului: "Un moment mai târziu, numele Maiorcăi se auzi din trei locuri: dinspre baltă, din gura perdelegiului și din spatele grajdurilor."⁷ Această poveste de dragoste imposibilă are perioade scurte de fericire absolută care alternează cu lungi perioade de suspini și teama de abandon și de încetarea iubirii din partea celuilalt. Istoria dragostei lor nu este povestită de ei, dialoguri între ei fiind aproape inexistente, ci prin naratorul care ne zugrăvește câteva fărâme doar din tabloul mare al acestei relații pasionale, care l-a condus pe un om liber să renunțe la libertatea lui pentru împlinirea relației cu Maiorca. „Povestea lui Leun și a Maiorcăi este încrustată între multiple întâmplări, ramificate și sinuoase, a căror importanță e probabil mai mare decât a celei centrale, căci ele construiesc adevăratul farmec al orașului și al epocii și, implicit, al cărții.”⁸ Botezată Maiorca din cauza unui cântec pe care-l auzise mama ei în timpul nașterii, ea îl atrage pe străinul venit în București din cauza unui cântec ademenitor. Glasul ei melodios este la fel de îmbietoare pentru urechile bărbatului ca aceste melodii senzuale, ademenitoare: "Vocea ei, care părea răgușită, ajunsese până în urechile bătrânului perdelegiu, până în grajdurile din fundul curții, până în balta în care Tranca era înhămată într-un năvod."⁹ Fascinația lui Leun este încercată de numeroase evenimente care ar convinge pe oricine să se lase de Maiorca și de oraș, dar el este decis să o aibă numai pentru el. Evenimentele din orașul fermecat se urmăresc cu o viteză sfâșietor de rapidă, iubiri tragice, petreceri în mahalale, o nuntă fără mireasă, zborul misterios al unui balon uriaș, relații intime între oameni care a doua zi nu se vor recunoaște, vrăjitoriile mamei Maiorcăi, Tranca, ambițiile lacome ale orașenilor desfășurându-se în miresmele letale ale ciumei. Dragostea lor întâlnește tangențial siluete ca Tilu Băjescu sau Arghir, împreună cu alte siluete luate ulterior de vârtoarea evenimentelor. Dorința lui Leun trece peste toate obstacolele, peste învălmășeala trupurilor și a obiectelor în lumea aceasta pestriță, numai ca să ajungă la Maiorca, cu orice preț, chiar și acela al libertății lui-cu această intenție viața lui devenind obiectul negocierii dintre boier și el, de aceea capitolul cel mai important din roman se intitulează Kilipir, viața protagonistului este de vânzare, la un preț bun pentru boier. În cazul lui Leun, rămâne de

⁷ Ibidem, p. 57.

⁸ Ioana Colac Bâncilă, *Labirint și savoare bucureșteană cu iz fanariot: Manuscrisul fanariot*, Alecart. Revistă de atitudine culturală, realizată de elevi și absolvenți ai Colegiului Național de Artă "Octav Bâncilă", ai Colegiului Național Iași și ai Colegiului Național "Petru Rareș", Suceava, nr. 14, Iași, mai 2015, p.25.

⁹ Doina Ruști, *op.cit.*, p. 57.

văzut dacă a făcut o afacere bună când s-a luptat pentru semnarea contractului respectiv, contract ce i-a dat-o pe Maiorca, dar i-a luat viața în libertate.

Locul fermecat dominat de Tranca, vrăjitoarea cea mai temută de orășeni este Bozăria. Tranca este temută deoarece, în cazul în care se supără pe cineva, poate să îl ucidă numai uitându-se la dânsul cu ochii ei de culoarea apei sau de un verde veninos sau de un galben ca de șarpe. „Bozăria era mlaștina unde se refugiau amanții secreți și criminalii căutați de lege. Tranca (mama Maiorcăi) era singura stăpână recunoscută a mlaștinilor.”¹⁰ Tranca își execută riturile magice în Bozărie, spunând formule fermecate care schimbă mersul natural al lucrurilor și viața orășenilor: ”meravo-meravo, Tyaga.”¹¹ Acesta este locul unde fiica Trancăi, Maiorca, îl aduce pe Leun, pierzându-și virginitatea cu el, dar seducându-l prin frumusețea ei mărită de farmecul locului, unde se manifestă o înviere a tuturor ființelor crezute moarte, ființe mistice care dau semn de ele prin suspinele și gemetele lor, printr-un ”fantastic al sonorităților și al rezonanțelor, al sunetelor care prind viață și care își impun propria lor magie.”¹² Bozăria își extinde magia, asupra Bucureștiului întreg, orașul devenind ”un oraș mâncător de cuvinte, o gaură hrănită cu șoapte, un depozit de șuierături și de cântece. Este un oraș sugativă.”¹³ Prin ritul sexual mult așteptat de Leun, Maiorca pornește o extrapolare a iubirii lor pătimașe în toată Bozăria, erotica șoaptelor fiind trezită de îmbrățișarea lor împlinită. Țiganca, prin existența ei pornește o revoluție a simțurilor în oraș, o *Bacchanalia* secretă, înăbușită și ascunsă în tufele din terenul de joacă a vrăjitoarei Tranca. Aici, în Bozăria simt cei doi pentru prima dată ”pulsția și bucuria de a trăi”, un eveniment pasional în care ”nu predomină numai simțul cărnii, ci bătaia inimii îndrăgostiților.”¹⁴ Naratorul însă ne descrie lumea ireală a Bozăriei cu atâta naturalețe încât ea devine reală în mentalul nostru. Ghidul lui Leun pe acest tărâm bizar-feeric este Maiorca, fabuloasa slujnică, fiică de vrăjitoare. Figura Maiorcăi devine simbolică în această inițiere al eroului, ea fiind simbolul preotesei care îi deschide poarta către Bozăria, locul care are regulile proprii, sfidând legile fizicii, unde emoțiile trezesc alte emoții, în oameni, în floră și în faună, absolut totul se vitalizează și încearcă să mișune într-o coregrafie a supranaturalului devenit monden. „Un loc ciudat, cu valențe magice, este imaginat de romancieră ca spațiu al vrăjilor, al disparițiilor misterioase și al amorurilor secrete. Acest loc, numit Bozărie, după planta macerată în

¹⁰ Idem, p. 142.

¹¹ Ibidem, p. 143.

¹² Dan Cristea, *O versiune poetică de roman istoric*, în „Luceafărul de dimineață”, nr. 7, 2015.

¹³ Idem.

¹⁴ Clina Bora, *Manuscrisul Fanariot*, în „Revista Literară Steaua”, Uniunea Scriitorilor din România, anul LXVI, nr. 7-8, iulie-august 2015, p.44.

mlaștină, devine un fel de loc geometric al povestirii, invocat ori de câte ori se întâmplă un miracol, un fenomen straniu, inexplicabil, pentru că acolo își avea sălașul țiganka vrăjitoare, cu fierturile de buruieni și cu blestemele ei teribile. Iubirea simbolică a celor doi se petrece în acest loc magic, dar îl dezvoltă din mlaștină fermecată în patul magic al dragostei lor imposibile. În locusul Bozăriei, „apelul la simbol, parabolă, alegorie, construiește o altă Lume.”¹⁵ Mitul și istoria adevărată se suprapun în melanjul molipsitor care prinde viață în Bozăria. Leun, fugarul de când se știe, își găsește calmul în brațele țigăncii disprețuite, reacțiile ei fiind întorsături captivante în povestea vieții lui. Ea deține răspunsurile la întrebările nedumerite despre fenomenele stranii ce se întâmplă în oraș, dar nu le împarte cu oricine, după cum vrăjitoarea Tranca își împărțea secretele numai și numai cu cei aleși, ca Fiica ei, Maiorca. Bozăria va fi locul magic, unde „ceremonialul erotic se preschimbă într-o iluzionare carnavalescă.”¹⁶ Maiorca este un personaj fără mari evoluții psihice în roman, pe ea o cunoaștem din poveștile altora, fata nu se exprimă deloc în cuvinte, numai în acțiuni, de parcă vorbele sale ar fi supte de vârtoarea Bozăriei. Contactul cu Maiorca deschide mintea lui Leun la posibilități nelimitate ale imaginarului, unde până și dragostea lor interzisă devine posibilă. „Teama de moarte și, mai mult decât atât, teama de moartea iubirii, acestea sunt vulnerabilitățile personajelor, ce recurg adesea la farmece, vrăjitorii și alte bozgoane, cu o eficacitate mai mult decât simbolică, într-un sincretism universalist cu religia locului.”¹⁷

Prin plasarea iubirii lor carnale într-un loc magic, ca Bozăria, autoarea va estompa linia ce divide lumea reală de cea magică: „Iar din îmbrățișarea lor, ca un lup flămânzit, scăpărară minuscule guri. Bozăria fierbea. Îmbrățișarea, amânată atâta timp, răscolise nămoalele, împrăștiind în jur scânteii și ochișori de foc, ascunși sub plapuma spuței. Printre frunzele obosite, mii de guri mici, ascunse în cutele lumii. Guri care n-au mai mâncat, cotropite de o singură poftă. Guri care strigă, guri care șușotesc pentru o singură ființă. Gurile inflamate, din care au mușcat alte guri hăituite de moarte. Guri mici, ieșite de sub fustele încălzite, din pliurile șalvarilor, gurile care țin în viață orice sufletele prăpădit, de la păduchele uitat în mizeria de sub unghii la prințul care lenevește acoperit de zarpale. Nicio fală a creierului nu e posibilă fără miile de guri ale visului omenesc. Iar aceste guri tânjitoare, ieșite dintr-o îmbrățișare amânată prea mult, invadară orașul.”¹⁸ Într-un sens unic, atracția fatală a lui Leun pentru Maiorca este o forță irațională care răbufnește pornirile erotice ale bărbatului

¹⁵ C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p.699.

¹⁶ Julian Boldea despre poezia lui Ion Minulescu în *De la modernism la postmodernism*, Editura Universității „Petru Maior”, Colecția Studii, Tîrgu-Mureș, 2011, p. 23.

¹⁷ Mihaela Grădinariu, *Prizonieri în manuscris*, în „Cronica veche”, nr. 10, octombrie, 2015.

¹⁸ Doina Ruști, *op.cit.*, p. 188.

ca noroiul mlaștinii din Bozărie, inversând lumea rațională, ordonată, previzibilă. Nici molima ciumei nu poate să anihileze iubirea obsedantă a lui Leun. Dragostea este, după cum se scrie despre celălalt roman în cheie magic-realistă, Dragostea în vremea holerei, de Marquez: ”realitatea iubirii se produce ca o boală adevărată, o boală ce chinuie în același fel ca holera.”¹⁹

Bibliografie

1. Boldea, Iulian, *Câteva cuvinte lămuritoare* în Iulian Boldea, *Poeți români postmoderni*, Editura Ardealul, Colecția Sinteze, Tg.-Mureș, 2006.
2. Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Editura Universității „Petru Maior”, Colecția Studii, Tîrgu-Mureș, 2011.
3. Bora, Clina, *Manuscrisul Fanariot*, în „Revista Literară Steaua”, Uniunea Scriitorilor din România, anul LXVI, nr. 7-8, iulie-august 2015.
4. Colac Bâncilă, Ioana, *Labirint și savoare bucureșteană cu iz fanariot: Manuscrisul fanariot*, Alecart. Revistă de atitudine culturală, realizată de elevi și absolvenți ai Colegiului Național de Artă ”Octav Bâncilă”, ai Colegiului Național Iași și ai Colegiului Național ”Petru Rareș”, Suceava, nr. 14, Iași, mai 2015.
5. Cristea, Dan, *O versiune poetică de roman istoric*, în „Luceafărul de dimineață”, nr. 7, 2015.
6. Grădinariu, Mihaela, *Prizonieri în manuscris*, în „Cronica veche”, nr. 10, octombrie, 2015.
7. Ruști, Doina, *Manuscrisul fanariot*, Polirom, Iași, 2015.
8. Sorohan, Elvira, *Un roman despre vremea poezilor Văcărești*, în „Convorbiri Literare”, 27 august, 2015.
9. Ungureanu, C., *Proza românească de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1985.

¹⁹ Raj Gaurav Verma, *Magic Realism and the Theme of Love in Love in the Time of Cholera*, în ”The Criterion. An International Journal in English”, vol. 4., Issue II, aprilie, 2013.

10. Verma, Raj Gaurav, *Magic Realism and the Theme of Love in Love in the Time of Cholera*, în ”*The Criterion. An International Journal in English*”, vol. 4., Issue II, aprilie, 2013.

SOCIAL STRUCTURES IN SCHIȚĂ DE PORTRET BY IOAN RADIN

Emanuela Patrichi

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The authors from Echinox magazine refresh the literature and give it a new direction from 1968 to 1989. Their writing rejects to the theme and to the old ideas of the obsessive decade and the absurdity of the speech, giving the accent an epic that develops itself on the go.

Ioan Radin fits perfectly in this context. His writings bring new worlds to the readers (the stadium, the office, the train station), his characters are from the reality and have a special individuality. It seems like we know them but they are still surprising us. The main idea is the demythisation. His characters are simple people brought in the story from the street, or from their houses. Their life is monotonous. They are people from the city or suburbs that now left the village and get to know a new world that surprises them. The social theme from „Schiță de portret” has a double meaning: the lonely person and the person in a group. The synergy of the group doesn't affect the person, and he remains on the edge to contemplate the show of the life.

„Schiță de portret” is a bildungsroman, but if we see it in all its glory, the writing seems to put the accent on the outside more than on the inside, on the social circles more than on the character's feelings. This is a new perspective and it brings a fresh point of view to Ioan Radin's writing. We thought we would read about a little boy's journey to growing up, we actually find a character's image created from the outside to the inside: from the city world to his friends, from the citizens to the preschooler and teenager inside of Mihai.

Keywords: Echinox, social, demythisation, character, synergy

Scriitorii de la Echinox reușesc să împrăști literatura și să imprime o direcție nouă, din 1968 până în 1989. Proza lor respinge temele și abordarea obsedantului deceniu și discursul absurdului, punând accent pe epicul ce se construiește singur, din mers.

Ioan Radin se încadrează perfect în acest context. Pe lângă faptul că scrierile lui aduc cititorilor lumi noi (stadionul, biroul, gara), personajele sale, deși luate din realitate, au o individualitate anume, îi cunoaștem și parcă totuși ne surprind. Sunt oameni simpli de pe stradă, aduși din casele lor. Nu e nimic eroic la ei, nu sunt indivizi care schimbă vieți, care provoacă sau se luptă. Existența lor e monotună, lineară. Sunt oameni ai orașelor ori ai cartierelor marginase, scuturându-se de praful satelor și cunoscând intrarea în rândul unei lumi ce îi ia prin surprindere. Socialul din proza *Schiță de portret* e cu dublu sens: individul singur și individul în cadrul grupului. Sinergia grupului nu poate de data aceasta să îl afecteze pe individ, el rămânând pe margine să contemple spectacolul vieții. Nota generală e aceea a demitizării, iar ironia fină, decupajul și infuzia psihologică îl plasează pe scriitor în rândul observatorilor atenți, al autorilor pentru care jocul social are un rol deosebit de important

În scrierile sale Ioan Radin valorifică tematica socială. El trasează cercuri în jurul personajelor, adunări aparent dezorganizate. Mulțimea de oameni nu e doar un grup de inși strânși împreună, ci e gloata, viermuiala, vânzoleala, hărmălaia; e haosul aparent dezordonat dar care prin puterea sa schimbă asemeni unui vânt puternic, totul în jur. Societatea lui Radin e cea din mijlocul anilor comuniști, o lume în zbatere de a ieși la suprafață, de a răzbi, de a se descurca de azi pe mâine doar, de a supraviețui în umbră fără a atrage atenția, fără a ieși în evidență. Prin abordarea sa scriitorul se vrea uneori un moralizator al acestei societăți, dar scrisul său e cuminte și figurile alese nu sunt pentru a răbufni, ci pentru a suporta strângând din dinți. Critica e subtilă, indirectă.

În tendința modernă a vremii, Radin își creează lumea din mers. El clădește și acumulează constant, pas cu pas, aduce și îngrămădește detalii. Acțiunea e imprevizibilă, nu știm ce se va întâmpla în paginile următoare. Totul se derulează sub ochii noștri ca într-un imens spectacol în aer liber.

Dacă abordăm lucrările lui Radin din perspectiva biografiei autorului, a epocii în care a trăit, lucrurile sunt clare. Nu era ușor să scrii în epoca comunistă: trebuia să găsești firul perfect care să mulțumească și pe cititor, oferindu-i valoarea unei opere literare și pe cei care cenzurau, dându-le impresia cu scrisul e nevinovat și nu are intenții ascunse. Dacă însă abordăm opera ca întreg de sine stătător ce se explică pe sine fără raportare la autorul său, scrierile lui Radin vorbesc senin și simplu despre oameni deloc eroi, deloc reprezentativi, deloc emblematici, despre

oameni simpli. Traian Herseni e de părere că „Opera literară nu poate fi înțeleasă și explicată numai prin însușirile înnăscute ale autorului, prin capacitatea lui creatoare, și din cauză că ea nu exprimă niciodată exclusiv pe creator. În actul creației literare, și prin intermediul acesteia, intră în opera literară, în structura ei însăși, numeroase elemente care nu aparțin autorului, în sensul că nu sunt create de el, ci sunt luate gata făcute din mediul său socio-cultural.”¹ Sociologia literaturii dă scrierilor libertatea de a fi organisme de sine stătătoare, iar textul scris e imaginea societății; autorul e cel ce caută motivul, creează personaje, țese intrigi, însă pe măsură ce opera se dezvoltă, ea devine independentă, personajele și acțiunea urmând un traseu propriu în interiorul operei, aproape independent de realitatea vremurilor în care a fost scrisă, de credința și mentalitatea autorului său. „Artistul nu copiază realitatea și nu predă adevăruri. El creează ființe și lucruri care constituie un univers mai mult sau mai puțin vast și unificat.”², susține Lucien Goldmann în *Sociologia literaturii*.

Privită din această perspectivă, scurta operă a lui Ioan Radin ia în discuție destine ale unor oameni cu particularități psihologice deosebite, trăind într-o epocă ce la rândul său impune anumite trasee de gândire: epoca comunistă. El prezintă ori mai degrabă lasă să se prezinte și să se explice fenomenele sociale. Acumulările progresive de fapte, deloc previzibile, surprind cititorul și dau o impresie puternică de participare.

O astfel de abordare socială a operei îi oferă acesteia individualitate. Critica vremii i-a reproșat lui Radin că nu a scris prea mult, două opere publicate fiind puțin pentru un scriitor. Care e însă valoarea lor literară? A reușit Radin să creeze un tablou original?

Nimic nu e întâmplător în construcția unei narațiuni. Personajele trebuie să se ajute singure, să se dezvolte, să se contureze, să umple paginile cu mișcările lor proprii. Acțiunea trebuie să se acumuleze treptat, să evolueze, să se umple de detalii care să explice personajul.

Structuralismul genetic al lui Piaget explică comportamentul uman ca fiind o interacțiune între inteligență și biologic, inteligența plecând de la premise biologice. Instinctul, reflexul și rațiunea îl conduc pe om. De-a lungul vieții, insul parcurge un drum cu suișuri și coborâșuri, fiind permanent în echilibru sau dezechilibru, încercând însă să se autoconserve, să supraviețuiască, să

¹ Traian Herseni, *Sociologia literaturii. Câteva puncte de reper*, Editura Univers, București, 1973, p. 18.

² L. Goldmann, *Sociologia literaturii*, Editura Politică, București, 1972, p. 122.

se automulțumească. Viața individului e o căutare continuă, o tatonare a posibilităților de supraviețuire și de conviețuire. Individul caută pentru sine și pentru ceilalți. Se dezvoltă singur, dar și în cadrul unui grup. O parte din acțiunile sale se explică prin alegerile singulare pe care le face, o altă parte prin alegerile pe care le face în cadrul grupului la care a aderat, dar și prin alegerile pe care grupul social le dezvoltă pentru el, independent de voința sa.

„*Structuralismul genetic pleacă de la ipoteza că orice comportament uman este o încercare de a da un răspuns semnificativ la o situație particulară și de a tinde, prin aceasta chiar, să creeze un echilibru între subiectul acțiunii și obiectul ei, lumea înconjurătoare.*”³, susține Lucien Goldmann. Dacă îl raportăm pe individ la grup, spunem că fiecare ins acționează la un moment dat sinergic cu grupul sau grupurile sociale. Fie că e vorba de vecini, colegi, călătorii din tramvai, grupurile ce se rotesc în jurul individului îi imprimă acestuia o anume modalitate de gândire, o conduită ce se dorește de grup. Avem nevoie de oamenii din jurul nostru. Ne bazăm pe ei în diverse situații.

Dacă scriitorul vine cu un demers pentru înfăptuirea operei sale și cititorul are un demers. „*Actul de lectură reproduce în linii mari actul scriiturii, atâta doar că cititorul nu are un proiect.*”⁴ e de părere Robert Escarpit. Cititorul aduce cu el bagaj de cunoștințe, experiența lecturilor anterioare, predispoziția, un background cultural, iar citind imprimă operei propria sa părere ce poate fi diferită, total diferită de cea a autorului. Ce a vrut să spună autorul? Umberto Eco îndeamnă cititorii să meragă dincolo de ce a vrut să spună autorul. Iar opera lui Radin trebuie privită în acest fel. Pentru că dacă cititorul se așteaptă să găsească un anume tip de personaj învingător, atunci va pierde pariul cu cartea. Va găsi la scrierile lui Radin tipologiile abulice și inadaptate. Iar lectura se va termina aici, cu insatisfacția unor finaluri nefericite.

Citind și abordând însă scrierile lui Ioan Radin din perspectiva sociologică, cititorul poate face un salt chiar dincolo de backgroundul său personal, dincolo de tot ce a citit și mai ales dincolo de subiectivismul aprioric pe care îl are lecturând o carte. Atunci va descoperi latura umană diferită a personajelor, caracterul inedit al acțiunilor, estetica urâtă, tristă, dar necesară a

³ L. Goldmann, op. cit, p. 169.

⁴ Robert Escarpit, *De la sociologia literaturii la teoria comunicării*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 135.

scrierii. Intensitatea scriiturii lasă impresia creării unor lumi noi. În fapt e o lume proprie narațiunii sale, inspirată din real dar rescrisă cu funcția clară de a explica individul. Descrierile sale nu mai au rolul de a contura societatea, ci de a reformula sociologic și de a interpreta rolul insului în mulțime, raportându-l la grup și smulgându-l în același timp din el.

Cercurile sociale

Deși *Schiță de portret* se vrea a fi o bildungsromană, cum chiar autorul precizează pe prima pagină, privită în ansamblu scrierea pare a pune accent mai mult pe exterior decât pe interior, mai mult pe cercurile sociale decât pe interiorul personajului. Acest lucru aduce beneficii scrisului lui Ioan Radin, deoarece deși ne-am aștepta să lecturăm despre devenirea mai mult sau mai puțin lineară a unui băiețuș, descoperim o imagine de personaj creată dinspre exterior spre înăuntru: de la lumea orașului, de la prieteni, de la cetățeni, spre preșcolarul, adolescentul și tânărul Mihai. Nuvela lui Radin nu seamănă cu scrierile clasice despre copilărie și nu găsim aici giumbușlucurile din cartea lui Creangă *Amintiri din copilărie* sau auriul lui Ionel Teodoreanu din *La Medeleni*. Urmărim punctat, conduși ferm de către scriitor prin luni calendaristice și ani notați meticulos, devenirea lui Mihai Mihai. El nu e un fel de Nică năzbâtios, ci mai degrabă copilul cuminte ce se conformează vremurilor, normelor sociale, mereu dornic de a fi pe plac celor mari, ascultător, pasiv chiar. El e cel care privește și devine, care stă pe margine. Implicarea sa e una formală și se află mai mult sub semnul unei notații de decor: a fost și Mihai pe aici. Așa și prezintă Radin evenimentele: de pe margine. El e acolo, e prezent, sfătos și atent, înregistrând mișcările, oamenii, faptele. Traducerile unor piese de teatru i-au lăsat lui Radin aura de scenă, iar el o folosește chibzuit, întinzând în fața cititorului o pânză imensă pe care se joacă o piesă într-un decor urban. Privită așa, scrierea e desfășurarea unor indicații scenice, de regie. Paginile sunt de multe ori descriptive, lămuritoare. Personajele se mișcă mânuite de păpușarul Radin.

Observator atent, Radin stratifică exact personajele cărții, mai întâi pe orizontală – familia, orașul, apoi pe verticală – grupurile de prieteni, breasla meșteșugarilor, mulțimea. Tabloul rezultat e unul complet, rotund alcătuit, fără să îi lipsească nimic. Grupările sunt prezentate în alcătuirea lor, cu precizie psihologică, în funcție de vârstă, preocupări, status social, poziție și rol.

Traian Herseni aduce în discuție într-una din cărțile sale urbanizarea literaturii cu tot ce înseamnă acest lucru: ieșirea scriitorilor din anonim, personalizare, găsirea unor subiecte în ton cu vremurile, a unor fapte sociale urbane ce trebuie discutate. Din acest punct de vedere, scrierea lui Radin e pur urbană, ca ton, tonalitate, aspecte abordate, personaje, frazare. Deși paginile se vor a fi despre devenirea lui Mihai, accentul nu e pus pe ceva anume. Sunt laolaltă momente, tablouri felurite, oameni, detalii, într-un puzzle uriaș care se construiește singur și din care apare, sporadic, chipul personajului principal. Nu e adusă în prim plan familia. Sau prima iubire. Totul se desfășoară linear, fără stridente, cu mici puncte culminante care nu dor și care marchează în liniște transformarea băiatului. Mihai e luat de undeva din mulțime, la o dată anume; îi sunt notate câteva acțiuni de la grădiniță, de la școală, prima iubire, prima țigară, prima țuică, prietenii care impresionează. În jurul lui roiesc însă oamenii grupați cuminte și clar: cercul familiei, cercul prietenilor, grupul larg al cetățenilor.

Familia lui Mihai e modelul ideal de familie, cu rude de toate felurile, cu oameni blânzi. Fiecare membru are un rol în devenirea copilului: mama îi poartă de grijă acasă, bunica îl răsfață la ea la țară, tata și bunicul vorbesc în șoaptă despre lucrurile lor de oameni mari pentru a nu fi auziți de copil, pentru a-l proteja. E aici o lume sensibilă în care femeile încearcă să răzbească, să rezolve probleme, iar tații au voie și ei să plângă.

Copilăria lui Mihai e plină de miresme de pâine caldă și lapte din casa bunicii. Ea, bunica, îi povestește cum se fac prăjiturile, încercând a înnoda firul cunoștințelor transmise din generație în generație: „- *Bunico, da prăjituri de ce știi să faci?* – *Știu pentru că am învățat.* – *Ai învățat?* – *Da. Mama mea mi-a arătat cum să le fac.* – *Mama ta? Tu ai mamă?* – *Sigur că da. Străbunica ta.*” Dialogurile dintre băiat și bunică sunt naive, notate fin în sinceritatea copilului mic: „- *Mihăiță! Iarăși mănânci zăpadă! Imediat să scuipi tot ce ai în gură. Imediat! Și ce-i cu gălețile astea pline cu zăpadă. Unde vrei s-o cari?* – *În bucătărie.* – *Ce vrei să faci cu ea în bucătărie?* – *Fac zahăr.* – *Cum să faci zahăr din zăpadă?* – *Cu mașina aia. Să vezi cât zahăr o să fac. O să îți dau și ție.*” Abordarea aceasta senină a familiei, alegerea unei astfel de imagini așezate și calme, poate fi răspunsul scriitorului la tumultul social al vremii sau poate fi doar un artificiu de compoziție pentru a pune în contrast agitata gloată socială și universul mărunț și liniștit de acasă.

Familia apare mai mult în primele paginii ale scrierii. Locul ei e luat treptat și firesc de **grupul de prieteni**. Gradarea și ierarhizarea e foarte importantă și aici, iar scriitorul nu lasă nimic la voia întâmplării. Grupul „*ca realitate psihosocială poate fi considerat o mică societate, ..., cu legi proprii de dezvoltare.*”⁵ Se notează pe margine intervalul 1955-1960, cu mențiunea „*Este epoca marilor prietenii. Este epoca în care primele cărți citite inoculează ușor germenii viitoarelor mari idealuri. Primul dintre acestea: marea prietenie. Prietenii de acum sunt totodată adevărați idoli, modele de urmat.*” Accentul e pus subtil pe această întorsătură în viața unui copil – e o etapă care marchează și care formează. Totodată, prezentarea grupului, dinamica sa, sunt luate firesc din lumea reală, cu sinceritate și obiectivitate, subliniindu-se specificul vârstei, obiectivele unor indivizi care nu se caută în mod special (așa cum fac adulții), ci se grupează sub impulsul de a fi împreună: „*Alcătuiesc laolaltă un grup de prieteni nu pentru că s-ar fi căutat și s-ar fi găsit, ci pentru că s-au nimerit vecini de stradă. Nu poate fi vorba de prietenii adevărate, trainice, pentru că niciuna nu va supraviețui schimbării de domiciliu. Este de fapt un fel de bună vecinătate, coexistență pașnică cel mai adesea.*” Poate cititorul se așteaptă ca personajul principal să fie leader al grupului de prieteni. Nu, nu e așa. Mihai e și aici copilul tăcut de pe margine, observatorul atent. Liderii sunt Doban și Iancu. Primul e un personaj masiv, athletic, sportiv. El cucerește pe ceilalți prin felul său de a fi, prin pasiunea sa pentru sport și, de ce nu, prin statura sa „bine lucrată”. Nu se impune, ci câștigă treptat. E genul de frate mai mare al tuturor, un protector. Le e model de urmat, organizator: „*Cum apare Doban în grădina de vară a Lyrei, în jurul lui se formează un roi de băieți și băiețandri și încep să-i admire corpul: Doban e un ghem de mușchi, totul pe el e numai vână. Uneori când e în toane bune, îi înșiră pe toți în urma lui și face antrenament cu ei...*” E un personaj construit, căutat, cu conștiința propriei sale valori, destul de mândru, dar modest în afirmare, sigur pe sine, corect și cinstit. Într-un episod aparte, Radin nu se poate stăpâni să nu îl pună în lumina reflectoarelor, dându-i tot ce i se cuvine: Doban îi răzbună pe copii în fața călugărilor răutăcioși care montaseră cuie prin iarbă pentru ca cei mici să nu fure fructe din livadă. Portretul său e completat de povestea de dragoste cu Tatiana, fiica unui circar și de schimbarea prin care trece după moartea tatălui său, o maturizare ce îl îndepărtează de prietenii de joacă. Înstrăinarea copiilor duce la ruperea relațiilor, viața își urmează cursul, grupul se destramă: „*Nu-i mai place de Doban, încă din ziua aceea când a murit*

⁵ Yves Saint-Arnaud, *Les petits groupes. Participation et communication*, apud Pierre De Visscher, Adrian Neculau (coordonatori), *Dinamica grupurilor*, Editura Polirom, București, 2001, p. 267.

tatăl lui. Ceva s-a rupt între ei, simte că și Doban îl cam tratează de sus, și pe el și pe ceilalți. De altfel, nu s-au mai adunat împreună de la ziua aceea, toți îl evită pe Doban, și Lyra e tot mai pustie.”

În antiteză cu Doban, Ioan Radin construiește un alt personaj, alt leader al copiilor, Iancu. La apariția atleticului Doban, Iancu pierde teren, copiii nu îl mai consideră șeful lor. Încearcă să îi atragă iar prin acțiuni extraordinare, de „om de știință”. E aici o întreagă psihologie a copilului care pierde, a insului care de mic își cheamă în ajutor instinctul de supraviețuire, căutând să câștige, să se afirme. Vorbim de o dinamică bine structurată a grupului, de relații de autoritate și subordonare, de compromis, imitare, conflicte și marginalizare. Iancu încearcă să îl imite pe Doban, practicând sport, dar pentru că asta nu i se potrivește, caută să îi impresioneze pe copii prin disecții pe broaște și păsări: *„Cu aceste experiențe reușește să atragă din nou în mrejele sale pe unii din foștii acoliți, trecuți temporar de partea adversă. Pentru început, acești fii recuperați sunt puși să prindă broaște la baltă, pentru necesitățile cercetărilor. Iancu ... ciopârțește bielele amfibii, la început cu lama, apoi cu un bisturiu nu se știe de unde procurat, le scoate inima și o lasă să pulseze alături de trupul care continuă să se zbată.”* Lupta pentru putere scoate la iveală cele mai crude înclinații, iar copilul duce la extrem experimentele sale nu pentru că îi fac plăcere, ci pentru a convinge. Deznodământul nu e cel așteptat de Iancu, deoarece copiii îl declară *„criminal de război și i se interzice accesul în grădinile Lyrei”*.

Subtextual, scriitorul încearcă o comparație, o antiteză nu pentru cititor, ci pentru chiar personajul principal, Mihai. Relațiile dintre indivizii din cadrul grupului de prieteni, povestea fiecăruia, totul prezentat oarecum gradat și moralizator, parcă îi sunt povață și învățătură lui Mihai, pregătindu-l pentru mai departe. În cadrul grupului, Radin urmărește mereu un echilibru, aducând în fața cititorului ambele fețe, punând în balanță momente menite să clarifice, de pe parcurs, punctul final.

O felie a tabloului social e reprezentată de **grupul micilor meșteșugari**. Dacă interpretăm nuvela pornind de la sfârșitul său către început, ne dăm seama că aducerea lor în discuție e bine întemeiată: scrierea se termină cu momentul în care Mihai e angajat ca ucenic la întreprinderea Electrocontact. Putem privi acest episod al meșteșugarilor din două perspective: intrarea tânărului în rândul lumii, ucenicia, găsirea unui rost în viață pe de o parte și afilierea sa nu la breasla

micilor meșteșugari cu meserii transmise tradițional din tată în fiu, ci la familia mare, unificată, industrializată a întreprinderii moderne. Avem aici antiteza vechi – nou, sat – oraș, atelier – întreprindere, iar evoluția o înregistrează scriitorul în doar câteva pagini ce acoperă 13 ani din viața personajului.

Primele pagini ale cărții prezintă atmosfera de Tîrg, unde „*se-nghesuie una în alta puzderie de dughene, drogherii, bodegi, frizerii, tutungerii, spițerii, coloniale, crâșme, brutării, tinichigerii și toată felurimea de ateliere. Și în continuare, pe strada Gării, pe tarabe acoperite, nemțoaicele vând smântână și unt, aici e sectorul de lactate, miere, nuci descojite și câte și mai câte.*” Tabloul e aproape bucolic, iar așezarea sa în spațiul copilăriei personajului principal dă cititorului impresia de *ce-am avut și ce-am pierdut*. Există în corpul nuvelei un episod care funcționează simbolic: Mihai se plimbă pe străzile orașului, iar autorul înregistrează din perspectiva sa de copil grupurile de meșteșugari, casele și amplasamentele lor, zona vânzătorilor de porumbei cu care e bine să nu te pui dacă nu știi totul despre zburătoare, zona birjarilor care se ceartă veșnic simțindu-se amenințați de introducerea tramvaielor și a taximetrelor, frizeria fără clienți, cu frizerii în halate albe, care privesc din ușă cum pe partea cealaltă a străzii se instalează bâlciul. E drumul copilului prin viață, tabloul societății alcătuit din piese puse îngrijit una lângă alta. E un fel de drum inițiativ de-a lungul căruia Mihai ia parte la evenimente ce-l pregătesc.

Socialul sinergic

Cercurile sociale din *Schiță de portret* se mișcă în mod concentric: cercul mic al familiei, cercul mare de prieteni, vecinii, gloata, mulțimea din tribune, mulțimea de la film. Pe măsură ce ieșim din rotundul cald și sigur al familiei, socialul o ia razna. În afara familiei oamenii acționează după puterea grupului și grupul e cel care hotărăște mișcările indivizilor și ale mulțimii. Din acest punct de vedere abordarea lui Ioan Radin e una deosebită: există în carte pagini sugestiv construite pentru a reda cu exactitate mișcarea maselor. Grupul devine la un moment dat personajul principal al cărții.

Impresionantă e scena de la cinematograful Lyra, în ziua în care va rula, „*după ani de zile în care nu s-au mai văzut decât filme de război*”, Stan și Bran. Poate nu e întâmplătoare alegerea

unui film pentru această scenă, după convingerea pâine și circ, după cum afirmă și Gustave Le Bon în *Psihologia mulțimilor*: „*Pâinea și spectacolele constituiau altădată pentru pleea romană idealul fericirii.*”⁶ Gradarea acțiunii, tonul prezentării și scenele înșirate sunt făcute cu deosebită măiestrie de un privitor atent și de un scenarist grijuliu. Radin mobilizează pe toată lumea: directorul cinematografului face cu acest prilej o ședință, traficanții de bilete sunt pe poziții, plasatoarele își știu atribuțiile, spectatorii sunt ... spectatorii perfecți și în total acord cu comicul situației. Radin îi lasă să acționeze în grupuri mici, mânați de propriile interese, dar sub un stindard comun de Stan și Bran și îi aranjează în cercuri iar concentrice ce se rotesc la început singure, independent, pentru ca în final să devină un organism ce acționează sinergic, ca într-un mecanism uriaș cu multe roți și roțițe dințate angrenându-se una pe alta. După cum arată și Gustav Le Bon, „*Când o afirmație a fost suficient și unanim repetată ... se formează ceea ce se numește un curent de opinie și intervine puternicul mecanism al contagiunii. În sânul mulțimii, ideile, sentimentele, emoțiile, credințele sunt la fel de contagioase ca microbii. ... Imitația, căreia i se atribuie o influență atât de mare în sfera fenomenelor sociale, nu este în realitate decât un simplu efect al contagiunii.*”⁷ Grupul spectatorilor e urmărit în faze: sosirea, găsirea unui loc, un bătrân în scaunul cu roțile, participarea explozivă, finalul tragicomic. Episodul funcționează cu indicațiile scenice, deloc lapidare, chiar încărcate, însă tonul alert al scriiturii transformă pasajul într-o secvență cinematografică, atât de plastic realizată încât un pictor ar putea reda cu ușurință locul fiecărui om. Se notează totul: impulsurile primare, emoțiile, gesturile; scriitorul explică și comentează, indică și sugerează. Publicul e un organism care acționează dintr-o suflare; acțiunea pornește încet și se amplifică. Indivizii sunt o gloată, o amestecătură ce devine tot, un „*vârtej de trupuri*”, „*oamenii par sudați unul de celălalt, nimeni nu mai este stăpân pe mișcările sale, este dus de colo-colo după cum progresează vârtejul.*”⁸ Și redarea scenică, detaliile duc cu gândul la un mecanism ingineresc: „*șuvoiul principal dă ocol grădinii, altele mai mici pătrund prin ungherele ei și culeg tot ce găsesc, cei cocoțați pe scară sunt luați și duși pe culoarul dintre bănci până în fața ecranului, unde-i prinde șuvoiul principal și-i mută lateral...*”

Ca în romanele realiste clasice, comuniunea cu natura e redată subtil. Peste tot vacarmul și toată nebunia, peste isteria generală cade în final o ploaie torențială, furioasă și hohotitoare ca

⁶ Gustave Le Bon, *Psihologia mulțimilor*, Editura Anima, București, 1990, p. 36.

⁷ Idem, p. 70.

⁸ Ioan Radin, *Schiță de portret*, Editura Cartea Românească, București, 1988, p. 91.

și mulțimea clocotind de râs. E o ploaie care participă și spală în același timp, înfurie și răcorește totodată spiritele încinse și trupurile sudate unul de altul: „...peste grădină se abate un ropot cald, de vară, operatorul se retrage în cabină și proiecția continuă, ropotul este torențial, dar ce contează, publicul vrea să râdă și se dezlănțuie iarăși...”

Nevoia de contrast aduce în discuție o altă scenă colectivă și scriitorul opune momentului comic de la cinematograful Lyra o secvență de la un meci de fotbal. Pare să fie același public, ce acționează la fel. Oamenii sunt organizați și se organizează, suporterii formează șiruri lungi care se deplasează asemeni unui val ce crește și acumulează: „Câteva sute de metri înainte de stadion, în fața stației de tramvai Stadion e locul de adunare al celor mai înfocați suporterii – tineri, studenți, elevi. Se adună într-o coloană lungă, în rânduri de câte cinci, poartă toți maiouri pe care scrie numele clubului, șepci de pânză în culorile clubului, sunt veseli, optimiști, cred în victorie. Coloana se pune în mișcare, se intonează imnul clubului... La un colț de stradă apare o altă coloană aidoma, cu tălângi și cârâitori și cele două coloane fuzionează. Pe drum apar alte grupuri răzlețe de tineri cu maiourile clubului, toți intră în coloana care se apropie de stadion, crescând într-una.”

Mulțimea, anonimă și eterogenă după o clasificare a lui Gustave Le Bon, e formată din oameni obișnuiți, diferiți, pe care îi strânge dorința de spectacol, și e animată de nevoia de a fi împreună, de trebuința de a participa la ceva, de a face ceva laolaltă, de a fi acolo, în miezul evenimentelor. Euforia cuprinde valul de oameni, tensiunea crește, se simte gustul victoriei. Treptat atmosfera se transformă, se întristează. Meciul nu evoluează pe măsura așteptărilor și publicul reacționează: „Însă jocul este anost, contrar așteptărilor publicului, contrar atmosferei triumfale create de galerie, care treptat se dezumflă și-n cele din urmă amuțește.” Ploaia vine și aici să spele, să repare. E însă o altă ploaie decât cea de la Lyra, nu e senină, plină ea însăși de râs clocotitor, ci e o ploaie întunecată, furioasă: „Și într-adevăr, în repriza a doua totul se întunecă, un nor negru se apropie cu iuțeală, acoperă stadionul ca un capac așezat pe un ceaun, nădușeala devine insuportabilă. totul e năclăit, umed, abia se mai poate respira. Și deodată un fulger scurt și-un trosnet și se abate ropotul cald de stropi grei peste trupurile încinse și neajutorate.”

Acțiunea și mulțimea sunt privite obiectiv, de pe margine. Totul e gradat, totul se acumulează, se ajunge la un punct culminant, apoi se stinge. Conturarea personajului colectiv îl

recomandă pe Ioan Radin ca fiind un analist fin, un observator atent, preocupat de detalii și mai ales de amănuntele care duc la altceva, spre altă interpretare. Scena de pe stadion începe și se termină rotund și simbolic cu imaginea unui porumbel ucis de un autobuz: „*Iar în fața fabricii de pâine se întâmplă un mic accident: un autobuz gonind lovește o turturică.*” Imaginea e delicată și în total contrast cu tumultul ce va urma. Poate pasărea ar fi supraviețuit, însă așa cum se zbate pe asfalt nu poate scăpa de sub roțile unei alte mașini care transportă suporteri. Accidentul parcă prevestește întorsătura tristă a meciului, însă nimeni nu bagă de seamă și nimeni nu știe a citi prevestirea. Trupul păsării e presat în asfalt, asemeni unei pecete, marcând locul și momentul. Scena de pe stadion se încheie cu aceeași imagine a păsării prinsă în asfalt: „*Autobuzul gonește, grăbit, și el să se-ndepărteze cât mai iute de stadion, înghite asfaltul, asfaltul spălat de ploaie e cenușiu-albăstrui, în fața fabricii de pâine locul unde a căzut turturica e netezit, nivelat, mica pată de sânge s-a șters, trupușorul păsării a dispărut, l-a înghițit smoala moale, albastrul cenușiu s-a dizolvat în cenușiu-albăstrui, numai cine știe poate distinge în masa egală și uniformă a asfaltului conturul aripilor desfăcute, ca în zbor, fin, abia vizibl.*” De remarcat la acest pasaj de la stadion e amestecul subtil cu de toate - toate ingredientele simbolice și sociale: pasărea ca simbol al speranței, avântului, moartea sa prevestitoare de eșec, fatalitatea, asfaltul moale, înșelător care înghite și șterge, privitorul inițiat ce poate distinge conturul păsării, ideea prevestitoare a zborului frânt, cercul care se închide și care izolează din cotidian o scenă socială agitată. În scrisul lui Radin nu e amploarea socială din romanele realiste, ideea revoltei în căutarea dreptății. Deși pagina e cât se poate de reală, deși faptele sunt redată atent, iar detaliul simbolic al păsării e prins cuminte în început și în sfârșit, ideea generală duce cu gândul la nimicnicia umană, la insensibilitatea gloatei; oamenii urbanului nu mai caută dreptate, ei sunt mânați de interese personale, avizi de distracție ieftină. Gloata nu mai vede esențialul. Nu poate să îl vadă. Individul are însă această putere și se pare că acesta e mesajul scenei: insul, desprins de mulțimea care îl controlează, are forța de a fi atent, de a observa și de a interpreta.

Pulsațiile individuale marchează toată această scriere a lui Radin. Mihai e când individualizat, când prezentat de-a valma în grupul social. Scopul scriitorului e de a demonstra că individul poate fi unic doar când iese de sub puterea grupului, când reușește să acționeze singur. Altfel e doar un observator al lumii care se rotește în jurul său. Ioan Simuț arăta că la Radin personajele nu iau atitudine, ci se complac și suportă, nu sunt violente și nu reacționează. Ei

trăiesc pe lângă dramele lor sau din jurul lor, fără să se implice. Socialul lui Radin e unul explicativ, contribuind la formarea personajului principal, dar dincolo de acest aspect, prezentarea, pe rând a structurilor sociale ne oferă tabloul de ansamblu al comunității anilor '50 - '60, într-o încercare realistă și ușor ironică de a surprinde esențialul.

Bibliografie

1. Ioan Radin, *Schiță de portret*, Editura Cartea Românească, București, 1988
2. Birăescu, Aquilina și Zărie, Diana, *Scriitori și lingviști timișoreni (1945 – 1999)* *Dicționar bibliografic*, Editura Marineasa, Timișoara, 2000
3. Culcer, Dan, *Serii și grupuri*, Editura Cartea românească, București, 1981
4. Drăghicescu, D., *Psihologia poporului român*, Editura Garamond, București, 2004
5. Escarpit, Robert, *De la sociologia literaturii la teoria comunicării*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980
6. Escarpit, Robert, *Literar și social*, Editura Univers, București, 1974
7. Goldmann, Lucien, *Sociologia literaturii*, Editura Politică, București, 1972
8. Groeben, Norbert, *Psihologia literaturii*, Editura Univers, București, 1978
9. Herseni, Traian, *Sociologia literaturii. Câteva puncte de reper*, București, Editura Univers, 1973
10. Le Bon, Gustave, *Psihologia mulțimilor*, Editura Anima, București, 1990
11. Moraru, Cornel, *Semnele realului*, Editura Eminescu, București, 1981
12. Neculau, Adrian, De Vissher, Pierre, *Dinamica grupurilor*, Editura Polirom, București, 2001
13. Nistor, G., *În zona „Lyrei”*, în „Transilvania”, nr 5, 1989
14. Oprea, Nicolae, *Literatura „Echinoxului”*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2003
15. Papahagi, Marian, *Viața în provincie*, în Tribuna, nr 39, 1988, p. 4
16. Simuț, Ioan, *Critica de tranziție*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1996
17. Smeu, Grigore, *Previzibil și imprevizibil în epică*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1972

18. Ulici, Laurențiu, *Literatura română contemporană I Promoția 70*, Editura Eminescu, 1995
19. Vedinaș, Traian, *Echinoxismul – Dicționar sintetic și antologie. Critică. Filosofie, Sociologie*, Editura Grinta, Cluj Napoca, 2006

TRAUMA AS STABILIZER OF IDENTITY IN JOAN DIDION'S MEMOIRS

Loredana Bercuci

PhD Student, West University of Timișoara

Abstract: In this paper, I analyze Joan Didion 2005 memoir, The Year of Magical Thinking, through the lens of trauma theory. Didion's memoir recounts her attempt to overcome the death of her husband John Dunne. The aim of this paper is to analyze what shape the trauma narrative takes in autobiographical writing, in this case a memoir. I will start by describing the main tenets of trauma theory. Then I will prove that the memoir follows these tenets and show how the generic traits of autobiographical writing are used to convey a restructuring of identity in The Year of Magical Thinking.

Keywords: autobiography, identity, Joan Didion, narrative, trauma

Introduction

Trauma theory refers to a critical toolkit that became so influential at the end of the twentieth century that it was called by Susannah Radstone “a new critical orthodoxy.” Traditional trauma theory takes its cue from Freud's work on trauma, using a psychological concept to explain cultural production. The rebirth of trauma studies at the end of the 20th century undoubtedly owes much to Holocaust studies as it was the Shoah that was the subject of many traditional works on trauma. In the U.S., 9/11 also had an impact on studies dealing with trauma, giving birth to the idea of cultural or collective trauma.

One of the most influential traditional trauma theorists, Cathy Caruth, defines trauma as

a response, sometimes delayed, to an overwhelming event, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, an possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event. (*Trauma* 4)

Beyond defining this psychological affliction, trauma theory is concerned with the representation of trauma. Caruth states that “trauma must be spoken in a language that is always somehow literary, a language that defies, even as it claims our understanding” (*Unclaimed Experience* 5). This remark points to ever-present moral dimension of trauma theory that stems from its roots in Holocaust negotiations. Advocates of morally normative representations of the Holocaust, such as Ellie Wiesel, have spoken about who has the right to represent trauma and how trauma should be represented. Most trauma theory follows in this vein, legitimizing a narrow trauma aesthetic. According to Alan Gibbs, such prescriptive ideas about the representation of trauma produce formulaic works (9), defined by modernist and especially postmodernist techniques which allow for the depiction of the belatedness, literality and unrepresentability which are supposedly defining traits for trauma.

The trouble with such ideas about how trauma should be represented is that it legitimizes an aesthetics that is decidedly Euro-American, silencing some trauma victims whose narratives do not conform to the prescriptive trauma model. In her extremely influential study, Caruth claims that “trauma itself may provide the very link between cultures” (*Trauma* 11) because sharing trauma stories causes identification with the narrator and empathy. This idea was taken up by Jeffrey Alexander who supplied the concept of cultural trauma, transferring a concept that was meant to refer to the individual psyche onto collective consciousness. His ideas are extensively quoted in studies that read 9/11 through the lens of trauma theory. What all this implies is that there is a universal manner in which individuals and communities react to distressing events. This is problematic because it obscures the context in which harmful events occur, smoothing over the political implications that they more often than not carry.

Recently, this effect of trauma theory has been intensely criticized (cf. Rothberg, Craps, Gibbs, Luckhurst). Newer trauma theory points to “the necessity of broadening and differentiating our understanding of what trauma is, along with our account of the conditions

under which it is produced” (XVII). Moreover, the techniques advocated by trauma theory have already become so conventionalized that they no longer have the effect of transmissibility for which trauma narratives should allegedly aim. Gibbs claims that for this reason trauma narratives have adopted a “return to realism, drawing in part upon certain techniques that have recently been (re)popularized through factual trauma memoirs” (36), which have become increasingly popular since the 1990s. In my paper, I want to find out what the techniques of trauma memoirs might be by analyzing Didion’s 2005 memoir. I will claim that certain generic traits of autobiography are used to reenact the reconfiguration of identity around trauma.

Trauma, Narrative and Identity in *The Year of Magical Thinking*

The Year of Magical Thinking is Joan Didion’s 2005 memoir in which the aftermath of John Dunne, the author’s husband, is depicted, as well as the narrator’s efforts to come to terms with that event in the midst of another crisis, i.e. the hospitalization of her daughter Quintana. Didion’s memoir is a trauma memoir because it follows the trauma pattern borrowed by Caruth from Freud and described in her seminal work *Trauma: Explorations in Memory* (1995). Thus the narrator of the memoir is confronted with the sudden and overwhelming death of her husband from cardiac arrest at the dinner table. In the aftermath of the event she experiences numbness – she is referred to several times as a “cool customer” because of the way she is seemingly rational in handling herself. In fact, she is incapable of acknowledging the reality of her husband’s passing. His return is constantly referred to throughout the book. For example, in the scene where the Didion persona refuses to give away his clothes because he will need them when he returns or when she refuses a cornea transplant because that would make the reality of her husband’s death irrefutable. This belief in the reversibility of death is the “magical thinking” referenced in the title of the memoir.

In its exceptionality, John Dunne’s death disrupts Didion’s sense of continuous identity. Joan Didion, as a writer, is famous for her analytical thinking and her so-called objective style of writing, which are both traits of the New Journalism trend to which she belongs. In *The Year of Magical Thinking*, both of these characteristics are disrupted by her husband’s death. Her analytical thinking is replaced by what she calls ‘magical thinking,’ i.e. her conviction that John would return. Although the memoir depicts Didion’s negotiation of grief retrospectively, she points out that from the beginning she was convinced that he would return, so that the

delimitation of the imbalance to one year is not only the objective retrospective quantification of how long the grieving process lasted, but expresses her expectation that her precarious situation would not last. After all, to her, Dunne's return would be as unexpected as his passing, which propels it within the realm of the possible (cf. Precup 108-109). Moreover, his supposed return would cancel out his passing, which leave Didion feeling that the period of disorder experienced after his death is a period of non-existence, or absence. Thus, in order for his return to be possible, she tries to recreate the necessary conditions for his return, namely to make herself as invisible/absent as possible:

People who have recently lost someone have a certain look, recognizable maybe only to those who have seen that look on their own faces. I have noticed it on my face and I notice it now on others. The look is one of extreme vulnerability, nakedness, openness. It is the look of someone who walks from the ophtalmologist's office into the bright daylight with dilated eyes, or of someone who wears glasses and is suddenly made to take them off. These people who have lost someone look naked because they think themselves invisible. (74-75)

Apart from this, she also avoid being around other people. She and Dunne were alone the night of his demise, so she would need to be alone in order for him to return and things to go back to the way they were before.

In spite of her refusal to acknowledge it, the instant of Dunne's death intrusively crops up throughout the memoir in the form of thoughts as well as dreams. These thoughts and dreams are triggered by place or objects that Didion associates with her husband and their life together. For instance, while Didion is in L.A. caring for her daughter, she is reminded by the city scape of the time between 1967 and 1971 when Didion and Dunne lived on Franklin Avenue in L.A. Each conversation remembered includes a phrase that anticipates Dunne's death thus rehashing the scene of his passing. These scenes of remembrance are referred to as the vortex effect, triggered by stimuli related to the traumatic event. The narrator talks about being sideswiped by memories as the "incorrect track," suggesting thus that she wishes to avoid stimuli related to the traumatic event.

As I have shown, Didion's trauma narrative fulfills the belatedness in acknowledging the event and the avoidance criteria. It also partly fulfills the unrepresentability criterium. While

Dunne's death is related matter-of-factly and the account includes scientific details such as autopsy reports or security logs, the trauma caused by the event is represented metaphorically. For example, when the event recurs in her memory several shorthands are used: the date of Dunne's death (30 December 2003), the leitmotif "You sit down to dinner and life as you know it ends" or Gawain's refrain: "I tell you I shall not live two days." Even the dreams that Didion has are not literal depictions of the event but metaphorical reinterpretations, as is the case with a dream she has of being abandoned by Dunne in an airport:

In another dream John and I are flying to Honolulu. Many other people are going, we have assembled at Santa Monica Airport. Paramount has arranged planes. Production assistants are distributing boarding passes. I board. There is confusion. Others are boarding but there is no sign of John. I worry that there is a problem with his boarding pass. I decide that I should leave the plane, wait for him in the car. While I am waiting in the car I realize that the planes are taking off, one by one. Finally there is no one but me on the tarmac. (161)

These dream sequences function as embedded micro-narratives in the memoir, inserted within the main storyline which recounts Joan Didion's life after her husband's death. The main narrative takes the form of a forensic uncovering of what happened. Didion approaches her grief as she would approach one of the topics she was investigating for a work of journalism, being especially concerned with establishing the proper chronology, i.e. the exact order in which minor events happened, so she can analyze the events and establish cause-and-effect relationships. As a result, she analyzes the events as well as her reactions through the lens scientific texts, such as the *Bereavement: Reactions, Consequences, and Care*, a volume of the National Academy of Sciences' Institute of Medicine or Freud's "Mourning and Melancholia," as well as autobiographical accounts of mourning, such as C.S. Lewis' *A Grief Observed* or W. H. Auden's "Funeral Blues." In this manner, she not only explains her grief, but also tries to discover what is afflicting her daughter, Quintana, who is hospitalized because of flu infection for the most of Didion's mourning period.

As a consequence of her thorough analysis, the main plotline takes on the language and quality of a quasi-scientific text, whereas her metaphorical dream sequences stand out as distinctly literary. These, along with the above-mentioned leitmotifs and embedded micro-

narratives recounting memories, disrupt the scientific structure and language of the text. For example, Didion recalls the summer she and Dunne spent in Brentwood Park, recounting their work routine and the way they used to go out to dinner at night. The language she uses in this passage is very vivid, giving details about the texture of those days such as the food they would eat, what it tasted like and the emotions it would evoke. Interestingly, she also quotes bits of the conversations she had with her husband and reinterprets them through the lens of her current experience. She recounts, for instance, of the way he made her drive back home one evening, telling her that “I might take it a little slower.” Didion, at that time, interpreted this as a suggestion for her to drive slower, but in light of Dunne’s death she takes it as a warning on his part that he would die, causing her to feel guilty that she missed it.

By using literary language in flashbacks thus, a clear distinction is made in this manner between the writing self and the written self of the memoir. In theories of autobiography, this distinction is perhaps the most discussed characteristic of such texts. What this characteristic refers to is the fact that the past self is recreated by the self in the present which recalls it. As George Gusdorf puts it:

Confession of the self realizes itself as a work in the present: it effects a true creation of the self by the self. Under the guise of presenting myself as I was, I experience a sort of right to recover possession of my existence now and later. (44)

The main reason why it is possible for the present self to rewrite itself according to new experience is its perspective of anteriority. Moreover, the kind of experience that forces the present self to rewrite its identity is that of crisis, in which it questions its former assumptions. Karl Weintraub, in *The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography* (1978), points this out, saying that identity “occurs beyond a moment of crisis or beyond an experience, or a cumulative set of experiences which can play the same function as a crisis” (74).

In *The Year of Magical Thinking*, the death of John Dunne represents such a crisis because of which identity is rewritten. When Didion writes her memoir, it is clear that she writes it from a position in which she experiences absence, which then reverberates through her memories. In them, her husband through what he says and his behavior, as well as the universe

itself, through coincidences and cryptic metaphors, is trying to warn her of his impending demise. Thus Didion's identity is reorganized around a core of absence.

This reorganization of identity is apparent at the textual level as well. Consider the following paragraph in which Joan Didion is told that her husband has passed away:

There was a silence. "He's dead, isn't he," I heard myself say to the doctor. The doctor looked at the social worker. "It's okay," the social worker said. "She's a pretty cool customer." They took me into the curtained cubicle where John lay, alone now. They asked if I wanted a priest. I said yes. A priest appeared and said the words. I thanked him. They gave me the silver clip in which John kept his driver's license and credit cards. They gave me the cash that had been in his pocket. They gave me his watch. They gave me his cell phone. They gave me a plastic bag in which they said I would find his clothes. I thanked them. The social worker asked if he could do anything more for me. I said he could put me in a taxi. He did. I thanked him. "Do you have money for the fare," he asked. I said I did, the cool customer. When I walked into the apartment and saw John's jacket and scarf still lying on the chair where he had dropped them when we came in from seeing Quintana at Beth Israel North (the red cashmere scarf, the Patagonia windbreaker that had been the crew jacket on *Up Close & Personal*) I wondered what an uncool customer would be allowed to do. Break down? Require sedation? Scream? (Didion, 2005: 15–16)

The paragraph starts with the acknowledgement of absence by the lack of sound which causes silence. The paragraph continues in a seemingly objective style in which Didion repetitively reports what happened in the for "they did X," "I said Y," without offering any insight into what she might be feeling. Thus she frustrates the reader's expectations who is curious to find out the kind of effects that the tragedy produced. The repetition of the above-mentioned structure makes the text also seem superfluous, as every minor detail is recorded and makes it appear as though no narrative voice is in charge of structuring experience. While this reportorial style is characteristic of Didion's previous writing – she is known for her objective, journalistic style, here this style seems callous and the reader is relieved when the tone shifts to interiority at the end of the paragraph. I would argue that this is the moment when the text is rewritten as a result of absence and the style changes towards subjectivity.

Conclusion

Joan Didion's memoir *The Year of Magical Thinking* is a trauma memoir because the narrator's reaction to the death follows the trauma pattern prescribed by traditional trauma theory, because it depicts a shocking event whose stimuli are avoided and yet is constantly rehashed metaphorically throughout the memoir in dreams, flashbacks and other embedded narratives. Moreover, trauma is shown as a crisis which restructures identity in the memoir. The generic traits of autobiographical writing, such as the difference between the writing self and the written self and the placement of the autobiographical between the scientific and the literary genre, permit the memoir to foreground how identity is restructured around a core of absence.

Bibliografie

1. Buelens, Gert. *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary Cultural Criticism*. London: Routledge, 2013.
2. Caruth, Cathy. *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995.
3. Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996.
4. Didion, Joan. *The Year of Magical Thinking*. New York: A.A. Knopf, 2005.
5. Gibbs, Alan. *Contemporary American Trauma Narratives*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2014.
6. Gusdorf, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography" in James Olney *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton UP, 1980.
7. Precup, Mihaela. *Mourning Women: Post-Mortem Dialogues in Contemporary American Autobiography*. Bucuresti: Editura Universității din București, 2014.
8. Weintraub, Karl. *The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography*. Chicago: U of Chicago P, 1978.

CUBA, THE SEA AND HEMINGWAY

Toma Sava

Assist., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad, CUBA, THE SEA AND HEMINGWAY

*Abstract: The article proposes a comparative analysis of the main thematic variations between Hemingway's *The Old Man and the Sea* and *Islands in the Stream*. It addresses the field related critical views pertaining to the role of creation, experience and the sea in the context of the two common denominators for the aforementioned works: Cuba and the sea.*

Key words: autobiography, the sea, art, masochism, cultural representation

Literary historiography asserts that *The Old Man and the Sea* and *Islands in the Stream* were originally meant to be part of a trilogy dedicated to the sea (Baker, 1972). Yet, whatever the auctorial intention might have been, there are notable differences pertaining to how Hemingway discusses two of the shared themes (i.e. the sea and Cuba) throughout the aforementioned writings. The aim of this paper is to offer a few theoretical observations addressing the main critical views on the subject.

Cuba

Cuba appears to be a place of abandon, for both Thomas Hudson and Santiago have, in a certain sense, given up. The former is portrayed in the first lines of the second chapter as:

After they were all gone he lay on the fiber matting on the floor and listened to the wind. It was blowing a gale from the northwest and he spread blankets on the floor, piled pillows to brace against the stuffed chairback he placed against the leg of the living room table, and wearing a long, peaked cap to shade his eyes, read his mail in the good light from the big reading lamp that stood on the table. His cat lay on his chest and he pulled a light blanket over them both and opened and read the letters and drank from a glass of whisky and water that he replaced on the

floor between sips. His hand found the glass when he wanted it (Hemingway, 2014: 1424). *Islands in the Stream*. Ch 2. Cuba

while the latter:

He no longer dreamed of storms, nor of women, nor of great occurrences, nor of great fish, nor fights, nor contests of strength, nor of his wife. He only dreamed of places now and of the lions on the beach (Hemingway, 2014: 1234). *The Old Man and the Sea*

Yet, the main character of *The old Man and the Sea* is a classic Hemingway hero type. Santiago is one of those characters who can be perfectly inscribed in the long line of heroes who “represent some notion of a code, some notion of honor, that makes a man a man, and that distinguishes him from people who merely follow their random impulse and who are, by consequence, 'messy'” (Glasser, 1966:5). More to the point, Santiago role is to primarily serve the author’s vision on what Llosa calls Hemingway’s anthropological motto, one in which a particular type of bravery prevails regardless of costs: „here too there is the spartan suggestion that, by confronting their own trials with Santiago's courage and dignity, men can attain, in spite of defeat, moral stature and a justification for their existence [...] A sad but not a pessimistic story, it shows that under the direst trials and tribulations, a man's behavior may transform defeat into triumph and add meaning to his life” (Llosa: 2000: 44).

What this translates into is the advancement of the author’s creed that there is no absolute failure possible in the construct of the human condition: “The old man fights gallantly against the sharks until he is sore and exhausted. But still he fights. He says to himself, "I'll fight them until I die." He fights the sharks even after he knows the fight is useless and the sharks come in larger packs. He fights with his oar and finally he fights with his tiller. During the long fight, the old man says, "But man is not made for defeat. A man can be destroyed but not defeated” (Tillinghast, 1983: 38); fact that transpires throughout the author’s entire work, also because: “Ernest Hemingway carried with him always an inheritance from the community where he grew up, a faith in the efficacy and staying power of certain moral values. Strongest among these was the axiom that you had to earn your happiness” (Donaldson, 1971: 420).

Nonetheless, there are important differences between the two protagonists who, are still inscribed within the narrative structure particular to Hemingway’s style; the author, when he

“cannot find external aid in coping with the apparent structureless, chaotic universe, then, of necessity, he relies upon his own resources to find structure, order or meaning in a world that denies such qualities possible” (Buzzelli, 1972:6).

So what type of character is Thomas Hudson then if we consider him in the second chapter of the novel? The locus of the action is of utmost importance here since Cuba as a setting is a pervasive and non-accidental setting for Hemingway.

We cannot speak of an accidental choice of location mainly since, in general, “the manuscripts show that Hemingway was not only a great natural writer, possessed of verve and linguistic flow, but also a fine editor of his own fiction” (Oldsey, 1980, 213), and, more to the point, “there is evidence that most of Hemingway's successful fiction has undergone not only serious and major revision, but long periods of pre-writing” (Wagner, 1972: 533).

If we accept the thesis that “the idea of tragedy lies at the center of Hemingway's oeuvre but that this idea is worked out narratively in different novelistic forms throughout his career” (Thorne, 1980: 520), further enquiry is needed.

In Santiago's case, Cuba is just a general setting for the action. Autobiographical notes abound about the actual occurrence which triggered the inspiration for the short story. Yet, Cuba serves an entirely different role in *Islands in the Stream*. I argue that the seclusion adopted by Hudson on the island of Cuba is a suspended moment of the narrative which under the guise of a loss of creational space enacts the reconsideration of the role of women in the flow of the narrative. The dialogue between Hudson and Honest Lil is an instant of reconceptualization of the position of women in the process of creation, because it is in fact this very conversation with a female character that triggers Hudson's symbolic reenactment of his traumas. There is an element of masochism at this particular point in the narrative; the conversation between Thomas Hudson and the prostitute functioning as plot generating machine. It is driven by a pleasure principle inherent in Hudson that could be best deconstructed through Freud's essay *Beyond the Pleasure Principle*.

Freud, in *Beyond the Pleasure Principle*, argues that persistence of human trauma is the result of the constant battle in the human unconscious between one's libido and narcissism. Thus, it is on the surface level an unpleasant, sorrowful experience, but on a more deep level, it stands for a pleasure full, narcissistic performance. It is a battle of seeking gratification (led by the sexual instinct) and returning to death (led by the death instinct). One that suffers a traumatic event is caught up in the dialogue between these two instincts and the result is a constant compulsion to repeat. This repetition is the manifestation of the human psyche in the performance reenactment of the traumatic experience with the aim to overcome that particular trauma. But the act of repetition provides the patient with pleasure, even though the pleasure experienced is more subversive in the sense that symbolically takes the form of frustration or hatred, in the case of Thomas Hudson, masochism.

The repetitive chains of Hudson's trauma are set free through the conversation with Honest Lil. At the requests of the woman, Hudson emerges into a process of storytelling which brings forth images of his traumatic past where sexual pleasure is always confronted with painful afterthoughts. In this view, the creativity and vocation of the artist is being transposed into the realm of storytelling, of a narration that goes beyond the pleasure principle and where through self-inflected masochistic story telling Hudson tries to work through his traumas. It is a narration directed by the death drive, by the longing to reach a state of quiescence. Masochism in this context is linked to narcissism, because the subject performing the narration, the recount of its past traumas is commodifying, re-appropriating itself so as to be able to open new possibilities for the other, for new open ended narratives. The setting of the novel at this point sustains the interim position which Hudson occupies. *Cuba*, the second part of the three bodies of the novel is a space of recollection and plotting. It is the environment that serves the character the possibility to revisit its past encounters with others which have marked its subjectivity. The confessions to Honest Lil embody exactly these instances.

The encounter between Hudson and his ex-wife in this very part of the novel underline to a greater extent the death driven plot of Hudson's character. If the paintings in the beginning had the role of creating a bridge between the present situation of Hudson and his past, now they fulfill the role of melancholy before death. After Hudson and his ex-wife make love, and he informs her of the death of their son, he chooses to offer her any of the paintings she wants and all of the letters from their son. Hudson's interim position in Cuba signifies his masochistic re-articulation

of his past traumas with the aim to work through and possibly overcome their causes, but as Peter Brooks points out “all narrative may be in essence obituary in that [...] the retrospective knowledge that it seeks, the knowledge that comes after, stands on the far side of the end, in human terms on the far side of death” (Brooks: 1984, 95).

The Sea

So what about the water surrounding the locus of the action? Again, in *The Old Man and the Sea*, water (i.e. the sea) is just another necessary thematic construct to afford action and to produce statement. The difference between the two writings is nuanced: “To Santiago, the Stream is *la mer* or the irrational female embodying beauty whose “wild or wicked” actions derive from the moon which “affects her as it does a woman”. Similarly, Thomas Hudson recognizes the essential beauty inherent in the Stream, even though at times he calls her puta” (Buzzelli, 1972: 47). More to the point, “the old fisherman [...] lives pagan-like in a personified world: the sea is a woman (*la mar*); the marlin, the porpoises, and the stars are his “brothers”” (Johnston, 1970: 389).

But, although “it is entirely wrong to regard Santiago's individual experience as valuable only as a lesson in the folly of isolated activity” (Bickford, 1966: 132), he also takes his lesson from the sea to and into a live community whereas Hudson into a house that “was built on the highest part of the narrow tongue of land between the harbor and the open sea. It had lasted through three hurricanes and it was built solid as a ship” (Hemingway, 2014: 1280); hence a place of isolation and also survival.

Yet, Thomas Hudson and Santiago both *kill* a giant marlin; Santiago ends up regretting the kill and accepting the destruction of the great fish as a punishment for reaching beyond the *depth* afforded to men: “in winning his struggle with the marlin and in killing him, the old man sets in motion the sequence of events which take from him the great fish whom he has come to love and with whom he identifies himself completely” (Burhans, 1960: 449). On the other hand, when Th. Hudson's son fights the fish and ends up losing it (albeit in the more concrete sense of the word) the main character decides that “I'm going to paint it truer than a photograph” (Hemingway, 2014: 1383) – in the grand scheme of the novel an utterance derived from Hudson's need to oppose a faith over which he has no control (Buzzelli, 1972) - and thus producing the complete

opposite to Santiago's position. There are no great lessons to be learned and no direct consequences in this instance: one hero is active, the other reflexive.

Hence, we have two different types of *Cuba* and two *seas*: a neutral yet animate setting for the hero to fulfil his destiny (*The Old Man and the Sea*) and one far more complex (*Islands in the Stream*). This move from simple towards complex becomes even more apparent when the setting of the two writings, originally meant to be part of the same narrative, is analyzed contrastively.

Of course, it is also of importance *who*¹ wrote the novel, since besides the public image of the author (cultivated and imposed alike, just as in the case of the other great American of the outdoors, Walt Whitman), a research into autobiographical factors could probably forward conclusive responses. However, the purpose of this article was to articulate the existence of nuanced differences between the two major shared themes. It becomes obvious that the works referred to offer depictions of *Cuba* and *the Sea* that, although belong to the same vision on *tragedy*, are structurally different.

Bibliografie

1. Baker, Carlos (1972), *Hemingway: The Writer as Artist* (4th ed.), Princeton University Press.
2. Bickford, Sylvester (1966), *Hemingway's Extended Vision: The Old Man and the Sea*, PMLA, Vol. 81, No. 1 (Mar., 1966), pp. 130-138.
3. Brooks, Peter (1984), *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Oxford: Clarendon.
4. Burhans, Clinton S. (1960), *The Old Man and the Sea: Hemingway's Tragic Vision of Man*, American Literature, Vol. 31, No. 4 (Jan., 1960), pp. 446-455.
5. Buzzelli, Anthony (1972), *Islands In The Stream: Style And Experience In Hemingway*, Submitted to the School of Graduate Studies in Partial Fulfillment of

¹ In other words "there is at least one other Hemingway as well - the battered, prematurely old man who returned from World War n for his last fifteen years, struggling to impose harmony on his domestic, psychological, and artistic life, producing, to be sure, *The Old Man and the Sea* and the almost-finished *A Moveable Feast*, while wrestling with extraordinary physical disabilities and intractable personal demons under the near constant glare of kleig lights, cameras, and instant public exposure"(Rovit, 1999: 614).

the Requirements for the Degree Master of Arts, McMaster University.
<https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/9676/1/fulltext.pdf>

6. Donaldson, Scott (1971), *Hemingway's Morality of Compensation*, American Literature, Vol. 43, No. 3 (Nov., 1971), pp. 399-420.
7. Freud, Sigmund (1961), *Beyond the Pleasure Principle*, Translated and newly edited by James Strachey, London: Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis.
8. Glasser, William A. (1966), *A Farewell to Arms*, The Sewanee Review, Vol. 74, No. 2 (Spring, 1966), pp. 453-469.
9. Hemingway, Ernest (2014), *The Collected Works of Ernest Hemingway*, Harper Perennial Classics, Kindle Edition.
10. Johnston, Kenneth G. (1970), *The Star in Hemingway's The Old Man and the Sea*, American Literature, Vol. 42, No. 3 (Nov., 1970), pp. 388-391.
11. Llosa, Mario Vargas and Thilo Ullmann (2000), *Hemingway*, Salmagundi, No. 128/129 (Fall 2000 - Winter 2001), pp. 42-47.
12. Oldsey, Bernard (1980), *Hemingway's Beginnings and Endings*, College Literature, Vol. 7, No. 3 (Fall, 1980), pp. 213-238.
13. Rovit, Earl (1999), *Hemingway And The American Mythic Mind*, The Sewanee Review, Vol. 107, No. 4 (Fall, 1999), pp. 612-617.
14. Thorne, Creath S. (1980), *The Shape of Equivocation in Ernest Hemingway's For Whom the Bell Tolls*, American Literature, Vol. 51, No. 4 (Jan., 1980), pp. 520-535.
15. Tillinghast, B. S. Jr. (1983), *Five Perspectives for Introducing Hemingway*, The English Journal, Vol. 72, No. 8 (Dec., 1983), pp. 38-39.
16. Wagner, Linda Welshimer (1972), *The Marinating of "For Whom the Bell Tolls"*, Journal of Modern Literature, Vol. 2, No. 4 (Nov., 1972), pp. 533-546.

THE AWAKENING OF THE MAN

Georgeta Cozma

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

Abstract: Our work tries to map out the dystopia that legitimises the drama of a person exiled within his own country, in solitude, together with the underlining of the essence of a human being, which is an excessively terrifying experience of the Gulag. It also discusses the dread of the communist prisons, as they appear in the last novel of the Exile Trilogy written by Horia Vintila, "The Saving of the Ostrogoths (Persecute Boetiu)".

Keywords: levels of Reality, Tertiary hidden mystery, alienation, exile, dystopia, trans-disciplinary, awoken-human

I. Utopie. Antiutopie. Distopie.

În plin Ev Mediu întunecat, când Roma era sub stăpânirea barbarilor, un spirit nonconformist ca cel al lui **Boethius** a reușit – chiar cu prețul vieții – să lase umanității testamentul său filosofic, *De Consolatione Philosophiae* (*Consolarea Filosofiei*), pe care barbarul rege ostrogot, Theodoric, a ținut să-l aibă, nu pentru a-l arde pe rug, ci pentru a-l tipări, conștient de valoarea acestuia și responsabil față de posteritate. Să nu uităm că doar prejudecățile umaniștilor și, mai apoi, a modernilor, au proiectat asupra Evului Mediu (între 500-1500 d.Hr.) imaginea unei perioade istorice atât de negative, uitându-se, parcă, de splendoarea poemelor eroice, *les chansons de geste*, care preamăresc, chiar dacă idealizat și, de cele mai multe ori, departe de realitate, viața la curțile lorzilor, curajul cavalerilor; de lirica trubadurilor; de romanul curtean, care exploatează legenda sfântului Graal sau a regelui Arthur; de *mistere* și *miracole*, ca forme artistice dramatice; și, mai ales, de *iubirea curtenească* (José Ortega y Gasset), metaforă a

erotismului spiritualizat și care implică respectarea acelor *Leys d'amores*, legile cortziei, despre care vorbește filosoful spaniol, și care presupun: *taina, răbdarea și stoicismul*.¹ Tot acum, monumentalele domuri gotice devin adevărate centre de cultură,² la școlile arondate acestora se predau *septem artes liberales*: gramatica, retorica, dialectica, aritmetica, geometria, astronomia și muzica, iar în umbra manuscriselor și a bibliotecilor abațiilor iau ființă primele universități, sub forma confreriilor (*universitas*),³ dezvoltându-se o puternică mișcare de gândire filosofică, numită *scolastică* (lat. „schola”)⁴, văzută, în lumina ultimelor studii, drept *filosofie creștină* (E. Gilson), prin încercarea de a topi în creuzetul creștin filosofia lui Platon și Aristotel. „Se poate spune, fără nicio exagerare – consideră Claudiu Mesaroș – că filosofia medievală este de fapt o gândire filosofică creștină. Toate problemele, fie ele preluate de la filosofi ca Platon sau Aristotel, intră în atenția medievalilor pe un fond creștin, miza discutării lor fiind de cele mai multe ori dogmatică”.⁵ În interviul acordat lui Otinel Vereș, traducătorul operei lui Boethius, *Consolarea Filosofiei*, coordonatorul ediției, prof. Alexander Baumgarten subliniază faptul că studiul filosofiei medievale „nu mai este invocarea unor întunecimi ale secolelor de uitare ce au urmat Antichității, cum făcea renașterea și epoca clasică, tocmai pentru a se defini pe sine, nu mai este nici perioada prielnică inspirației romantice, pe care autorii lor o invocau spre a se defini față de clasici, nu mai este nici epoca triumfului (catolic) al tomismului, cum vroia prima parte a secolului al XX-lea. <Diversitatea rebelă> (după expresia lui Paul Vignaux) a filosofiei medievale este, poate, una dintre cele mai nimerite expresii pentru caracterizarea filosofiei medievale, în raport cu epoca noastră. [...] Filosofia medievală ar putea fi considerată drept un excelent spațiu de explorare hermeneutică a surselor modernității: aceasta în deciziile ei teoretice, în dezbaterile ei, în locul filosofiei între științe, în formele de studiu academic pe care ni le-a transmis, în textele pe care ni le-a conservat și pe care azi, cel puțin în cultura română, le cunoaștem într-un mod destul de precar.[...] Am sentimentul că nici o epocă a istoriei filosofiei nu poate fi mai „prietenă” cu postmodernitatea decât gândirea medievală. Odată, prin asemănări: jocul infinit al

¹v. José Ortega y Gasset, *Studii despre iubire*, traducere Sorin Mărculescu, Ed. Humanitas, 2012

²v. *Numele trandafirului (Il nome della rosa, 1980)* celebrul roman al semioticianului Umberto Eco, în care teoreticianul operei *aperta* ilustrează tocmai metoda de cercetare scolastică, bazată pe *raționament deductiv, silogisme, observație empirică, dialectică*.

³Universitatea din Paris (1170) este cea mai veche din lume, funcționând de la început cu patru facultăți: teologia, dreptul, medicina și cursul secundar.

⁴Cei mai de seamă scolastici au fost: Sfântul Tomade Aquino, Sfântul Bonaventura, Rogerius, călugări franciscani.

⁵ Claudiu Mesaroș, *Filosofii cerului: o introducere critică în gândirea Evului Mediu*, Editura Universității de Vest, 2005, p.115

dezvoltărilor și exercițiilor de logică universitare sunt sursa îndepărtată a deconstructivismului nostru; rafinamentul problemelor teologiei medievale a obligat (se știe, azi) exercițiul filosofiei la o turnură lingvistică, așa cum a fost recuperată și dezvoltată abia în contemporaneitate. Apoi, prin cauzalitate: interogația asupra identității moderne trece prin analiza surselor scolastice ale nașterii ei. Este lumea modernă un infinit omogen (din perspectiva cosmosului, a omului, a capitalului, a științelor)? Dacă ea s-a născut din criza universului calitativ al celor vechi, atunci această criză trebuie interogată pentru a înțelege probeleme universului cantității. Să nu punem bariere între lectura unui text medieval și practica postmodernă a filosofiei: trecerile sunt naturale și line, atunci când înțelegem că ambele converg spre analiza unei identități”.⁶

Secolul XX, perioada cea mai accelerată, desacralizată și contradictorie din istoria omenirii, secolul celui *de-al doilea val* (Alvin Tofler), secolul *extremelor* (Eric Hobsbawm), despre care muzicianul Yehudi Menuhin spunea că: „dacă ar trebui să fac bilanțul secolului XX, aş spune că a trezit cele mai mari speranțe concepute vreodată de omenire și a distrus toate iluziile și idealurile”, al ateismului scientist, este perioada cu adevărat întunecată a istoriei omenirii, dacă ne referim doar la *nazism*, *fascism* și *comunism*, pământul devenind un „mare cimitir de sub Lună”, în metaforica exprimare a lui Georges Bernanos. Societatea totalitaristă se naște o dată cu abolirea sacrului. „Sacru, ca experiență a unui real ireductibil, este efectiv elementul esențial al structurii conștiinței și nu doar un simplu stadiu al istoriei sale. Atunci când acest element este violat, desfigurat, mutilat, Istoria devine criminală”.⁷ Într-un regim totalitarist, un Boethius cu greu ar fi reușit să treacă de cenzură, să-și vadă publicată opera. Și asta, tocmai în perioada modernă a istoriei omenirii. Când, nu-i așa, conducătorii de state se presupune că ar fi spirite moderne, democratice și deschise, nu barbare, precum regele Theodoric. *Un veac de singurătate*, ca să parafrazăm celebrul roman al lui Gabriel García Márquez, în care *exilul* a devenit un *modus vivendi* sau o formă de *supraviețuire*. Iar *singurătatea* un *alter ego*. Ultimul roman din *Trilogia exilului* a lui **Vintilă Horia**, *Salvarea de ostrogoți (Prigoniți-l pe Boețiu)*⁸ este o *distopie*⁹ care legitimează alienarea omului, experiența terifiantă a Gulagului, ororile închisorilor comuniste și, mai apoi, exilul în propria țară, în singurătate. „Nici unui călău al

⁶Otiniei Vereș, *Interviu cu prof. Alexander Baumgarten*, Editura Ratio et Revelatio, ian 26, 2015, pe http://ratioet revelatio.com/en/module/smartblog/details?id_post=21

⁷Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, p.149

⁸Vintilă Horia, op.cit., traducere de Ileana Cantuniari, Ed. Europa, Craiova, 1993

⁹Pentru contextualizarea conceptului am folosit studiul *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, Coordonator Corin Braga, Ed. Tracus Arte, București, 2015

gulagurilor răsăritene nu i-ar fi trecut prin cap să-și pedepsească victimele condamnându-le la singurătate în Câmpia Bărașanului”,¹⁰ spune Cornel Ungureanu, oripilat, parcă, de “ingeniozitatea” omului nou în imaginarea unor torturi pe care nici măcar *medievalii întunecați* nu le-au exersat. Fermentul distopiilor, *narațiuni ale alienării*, sunt regimurile totalitare, din orice timp, dar, în special sunt „produsul terorilor din secolul XX. Un secol de exploatare, represiune, violență, război, genocid, boală, foame, ecocid, depresie, datorii financiare și de continuă golire a umanității în procesul zilnic de cumpărare și vindere”, după cum apreciază Tom Moylan.¹¹

Salvarea de ostrogoți (Progoniți-l pe Boețiu) este o parabolă despre natura umană și despre *mântuire*, un roman *trans-istoric*, care caligrafiază, într-un scenariu fracturat, parcursul *peratologic* al lui Toma Singuran și al lui Boețiu, *exilul interior*, complementar *exilului exterior*, orice scenariu *peratologic* fiind „o formă de mișcare a limitelor în câmpul de libertate al conștiinței”.¹² Basarab Nicolescu, la fel ca și Pompiliu Crăciunescu, subliniază *dimensiunea transdisciplinară* a viziunii lui Vintilă Horia – „transdisciplinară *avant la lettre*”¹³ – așa cum se degajă din întreaga lui operă, de la metaliteratură până la romanele sale. Un rol decisiv în deschiderea scriitorului înspre *Studiul Complexității*, care îi va modela gândirea cu privire la *unitatea cunoașterii* (Edgar Morin) este apropierea de Institutul de Ciberneticologie, înființat la Buenos Aires, în care activitățile convergeau înspre experimentarea *pluridisciplinarității*. Frecventarea *centrelor pământului*, spirite trezite ale epocii, de la oameni de știință, la filosofi, antropologi, artiști, literați, teologi,¹⁴ constituie tot atâtea *clăi de fire stângi* (Ion Barbu) care-i jalonează, pe de o parte, traseul inițiat întru *autotranscendență*, și care, prin regalul dialogului fast, îi deschid *ferestre*¹⁵ înspre înțelegerea utopiei scientiste a convulsionatului secol XX și a sensului vieții, înspre legitimarea intuițiilor *transdisciplinare* și a *viziunii transgresive* despre lume, înspre necesitatea imperioasă a *trezirii* Omului *nedivizat* în cunoaștere, a *omului indiviz*, cum îl numește Pompiliu Crăciunescu, a cărui cunoaștere este *neîmpărțită*.

¹⁰ Cornel Ungureanu, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1995, p.132

¹¹ Tom Moylan, *Scraps of the Untainted Sky*, Boulder, Westview Press, 2000, p. XI . apud. Marius Conkan, *Portal și distopie în literatura fantasy*, în volumul colectiv *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, p.296

¹² Gabriel Liiceanu, *Om și simbol*, Ed. Humanitas, București, 2005, p.170

¹³ Pompiliu Crăciunescu, *Terțul inclus și transliteratura*, în *La confluența a două culturi. Lupasco astăzi, Lucrările Colocviului Internațional UNESCO, Paris, 24 martie 2010*, Ed. Curtea Veche, 2010, p.173

¹⁴ Werner Heisenberg, Ferdinand Gonseth, Stéphane Lupasco, Basarab Nicolescu, Arnold Toynbee, Raymond Abellio, Marshal McLuhan ș.a.

¹⁵ „Dacă nu există ferestre, ele trebuie inventate”, exclamă Iona, protagonistul dramei de idei a lui Marin Sorescu, un alt exilat, de data aceasta în singurătatea absolută.

Dimensiunea transdisciplinară a romanului vine, pe de o parte, dinspre arhitectura narativă. Construcție supraetajată, aceasta se articulează pe două planuri, care, în aparență, după principiile mecanicii clasice, urmează Săgeata Timpului¹⁶, „asociată cu entropia, cu creșterea dezordinii”¹⁷. Din perspectiva instrumentarului naratologiei clasice, am putea identifica astfel două micro-romane, convergente din punct de vedere tematic, desfășurate în durate temporale clare și diferite: *prezentul* epocii totalitariste, secolul XX – primele două părți și *trecutul* medieval – partea a treia, caracterizate prin *discontinuitate*, *separabilitate* și *cauzalitate locală*. Dinspre *metodologia transdisciplinară*, cele două secențe narrative încapsulează *niveluri de Realitate* plasate pe *dimensiunea spațiu-timp*¹⁸, un *Timp Viu*, reversibil, alcătuind un *Palimpsest* cu o *structură deschisă, gödeliană* a ansamblului *nivelurilor de Realitate*. Acestea sunt marcate de *complementaritate*, *complexitate*, *incompletiudine*, *inseparabilitate* și *cauzalitate globală*. *Trans-misia de informație prin cuvânt viu*, „fulger traversând într-o singură clipă toate nivelele de Realitate”¹⁹ și nivelurile de percepție într-o mișcare coerentă, este asociată cu două sensuri: *ascendent* (glisare *anabsică*), echivalentă urcării prin *nivelurile de Realitate* și nivelurile de percepție și *descendent* (glisare *catabasică*), corespunzând unei coborâri prin niveluri. Sacrul, zonă de rezistență absolută, „permite *întâlnirea* mișcării ascendente a informației și a conștiinței cu cea descendentă prin nivelurile de Realitate și nivelurile de percepție. Această întâlnire este condiția esențială a libertății și responsabilității[...] sursa valorilor noastre”²⁰. Din această perspectivă, triada Toma-Savantul-Boețiu, „actorii textului” (Philippe Sollers), devine imaginea emblematică a *omului-cuantă*, *undă* și *particulă*, surprins în momente diferite, pe aceeași *dimensiune spațiu-timp*. Vedem, astfel, și capul și pajura monedei, simultan. Sau, cele trei personaje la care facem referire, nu sunt decât niște *fractali* ai aceleași ființe primare, unice și indivizibile, plasate în aceeași situație-limită, indiferent de spațiu sau timp, legate între ele printr-o coerență intemporală. De altfel, autorul sublinia, în acest sens, ideea că „este vorba de două romane paralele, precum viața însăși: pe de o parte ceea ce omul este în imediat, propria sa contemporaneitate, pe de altă parte, un simbol oarecare al omului proiectat în trecut, personal sau

¹⁶ Sir Arthur Eddington a introdus expresia *Săgeata timpului* în 1927, pentru a denumi trecerea lineară și ireversibilă a vremii, dinspre trecut spre viitor.

¹⁷ Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, p.31

¹⁸ La nivelul particulelor subatomice, curgerea timpului este reversibilă, iar legile fundamentale ale fizicii nu se schimbă indiferent de sensul în care s-ar desfășura evenimentele. „Nivelul microfizic este caracterizat de invarianță temporală (reversibilitatea timpului)”, Basarab Nicolescu, *op.cit.*, 2007a, p.31

¹⁹ Basarab Nicolescu, *Teoreme poetice*, 2007, p.22

²⁰ Basarab Nicolescu, *op.cit.*, p.151

istoric, subiectiv sau colectiv”²¹. Scriitorul apelează la un artificiu narativ, plasând secvența din trecut în succesiunea prezentului, producând această dislocare tocmai pentru a accentua ideea de *continuitate* și *discontinuitate*, dar și de ruptură între *nivelurile de Realitate*. Implicit, naratarul este pus în situația de a experimenta glisarea pe *spațiu-timp cuantic*, de a înțelege principiul *corsi et ricorsi* al lui G. Vico, dar și de a experimenta, din interior, întâlnirea cu acel *cuvânt-viu*.

Pe de altă parte, romanul oferă o *viziune transgresivă* a vieții, imaginea unei *cunoașteri deschise*, eliberate de determinismul și mecanicismul impus de fizica clasică, „nici exterioară, nici interioară: ea este în același timp și exterioară și interioară”²², permițând unificarea Subiectului transdisciplinar cu Obiectul transdisciplinar sub semnul *Terțului tainic ascuns*. Nu în ultimul rând, narațiunea reflectă noua viziune paideică, devine exemplificare a epistemologiei pe care o teoretizase, informațiile venind dinspre literatură, fizică, antropologie, religie, artă, scopul ei fiind *untiatea cunoașterii*, urmărind „ceea ce se află în același timp și *între* discipline, și *înăuntrul* disciplinelor, și *dincolo* de orice disciplină.”²³

II. Trezirea Omului

„Este timpul leuirii, nu al plânsului”

Boethius, *Consolarea filosofiei*

„Luminate de *oglindea cea îndepărtată*, celelalte două părți ale romanului focalizează destinul gândirii libere în era unei noi barbarii”, conchide Pompiliu Crăciunescu, dar analogia nu se limitează doar la atât, romanul fiind expresia căutării *sensului existenței*, a *cunoașterii* și a *acțiunii*. „Dacă odinioară Boețiu căuta punctul de acord între Aristotel și Platon, într-o lume suspendată între catastrofă și mântuire, Vintilă Horia caută *legătura ireductibilă dintre descoperirile noii fizici și lumea făpturii*”²⁴, sau, așa cum va spune personajul: „, punțile între viața atomului și cea a individului” (p.37). Narațiunea debutează *ex-abrupto*, cu o frază liminară, care plasează trama epică în plin absurd, specific *distopiei*: „Ești liber. Poți pleca!”²⁵(

²¹ Vintilă Horia, *Journal d'un paysan du Danube (Jurnalul unui țăran de la Dunăre)*, p.235, apud. Pompiliu Crăciunescu, op.cit., p.127

²² Basarab Nicolescu, op.cit., 2007a, p.66

²³ Ibidem., p.53

²⁴ Pompiliu Crăciunescu, *Terțul inclus și transliteratura*, p. 183

²⁵ Toate citatele sunt selectate din romanul *Salvarea de ostrogoți (Progoși-l pe Boețiu)*, Ed.Europa, Craiova, 1993

pag.5). După zece ani de detenție, protagonistul, Toma Singuran, profesor universitar, este *osândit* acum la viață, în pustietatea Bărăganului, ca *prizonier liber*. O libertate cinică, absurdă, câtă vreme este condiționată printr-o suită de negații: „Nu vei scrie scrisori. Nu vei scrie nimic. Nu te vei îndepărta prea mult. Nu vei traversa Dunărea. Nu vei da nici un semn de viață” și de reguli prestabilite: „Va trebui să te prezinți la miliția din Balta Albă la zi’ntâi a fiecărei luni. În afară de iarnă [...]. Vei face, la urma urmelor, ce vei vrea. Îți vei stabili reședința în regiune, unde-ți va place, în afară de orașe și sate”(p.5). Întrebarea: „În ce direcție?” articulată în același registru ionician, adâncește scena, desprinsă, parcă, din suprarrealism. Utopie și simultan antiutopie: „Poți alege”, iar sugestia milițianului: „Ar fi mai bine să te îndrepti spre răsărit” (p.6) are vădite conotații ideologice. În primă instanță, protagonistul *refuză memoria*: „nu mai voia să-și amintească. Trebuia să-și șteargă deceniul ăsta din memorie și să nu păstreze decât concluziile cele mai folositoare, experiența sa în abstractul turpitudinii”(p.8), nu ca *apostazie*, ci ca semn clar al dorinței de a lăsa în urmă trecutul. Fără ură, fără dorință de răzbunare. Cu toate că a fost obligat să experimenteze jocul *omului dublu*,²⁶ spiritul lui nu a fost contaminat de ororile închisorii, un capitol din viață se încheie, fără ca protagonistul să fie învins. Zona cea mai ascunsă din sufletul lui este mitul Dorei-Adela. Amintirea acesteia, în momente distincte ale vieții – copilărie, tinerețe – a traversat spiritul lui Toma, păstrându-i sentimentul libertății: „purta în el acel germene de libertate de neatins, ultimul cadou al Dorei- Adela”(p. 6), l-a încălzit de-a lungul vieții și i-a arhivat partea tănuită de copilărie și de suflet. Toma este acum la o răscruce, este liber *să aleagă*: moartea sau re-nașterea, renunțarea, deznădejdea sau lupta și lumina interioară. Dimpotrivă, *bolgia* din care tocmai a ieșit va fi temeiul unui *nou salt în conștiință și conștiință*: „o va scoate la capăt, va metamorfoza această nouă șansă de distrugere într-un salt către viitoarea sa perfecționare”(p.9). Pustietatea pe care Toma o străbate înspre măruntaiele singurătății îi prilejuiește lui Toma o adâncă anamneză. Spiritul închisorii, ca imagine terifiantă a *străinului*, a ocupației, a *gulagului*, a alienării se prelungește în întinderea pustie, percepută printr-un acut sentiment de *frică*: „Mă aflu în mijlocul unei pustietăți pe care oamenii sunt pe cale s-o sporească cu gesturi de nelegiuire”(p.13). Lumina care pâlpâie în întunecimea pustietății îi călăuzește pașii spre coliba care îi va deveni *ostrov de viață*. Locatarul tocmai și-a dat sufletul,

²⁶ v. Anca Hațiegan, *Cărțile omului dublu : teatralitate și roman în regimul communist*, Editura Limes, Cluj- Napoca, 2010

lăsându-l, parcă, stăpân pe un spațiu alveolar închis. Mai mult, descoperirea foi de manuscris are darul de a-i fixa acestuia misiunea, aceea de a *trans- scrie*, de a continua povestea.

Foița de hârtie descoperită, pe care erau înșirate gândurile bătrânului înainte să moară, acționează asupra lui Toma ca un *portal* spre o altă lume, încă neștiută sau doar pipăită în metafore livrești, ca stimul și ferment: „Am să dau de manuscris și am să-l copiez rînd pe rînd, foaie cu foaie (p.16)”. *Raisonneur* al epocii convulsionate pe care a traversat-o, savantul – *om trezit*, își asumase misiunea de *arhivar al memoriei colective*, el lăsase mărturie. Copleșit de ceea ce descoperă în inedita scriere, Toma se angajează în misiunea lui personală, ca „lector, interpret și copist al manuscrisului găsit”²⁷; „urgența sarcinii care îi revenea să copieze, să înțeleagă, să transmită. I se părea ceva la fel de frumos ca liberatea (p.24)”. O misiune voluntară, de recuperare a memoriei, neimpusă, asumată interior, așa cum au simțit și cronicarii²⁸ atunci când au continuat scrierea letopisețelor, „dar nu cronicarul balzacian al lumii exterioare, ci cronicarul subiectiv al unor lumi interioare. Intenția lui Toma este aceea de a continua cartea profesorului Diaconu adăugându-i propria sa experiență, viața lui, amintirile sale din închisoare, scopul fiind acela de a realiza un <document actual>”²⁹, după cum observă Gheorghe Glodeanu: „Nimeni nu-i încredințase această misiune care-i apărea dintr-odată ca o continuitate în inteligență (p.24)”. Este angajamentul lui la operă de *trans- misiune*.

Surprinzătoare, informațiile cuprinse în text trimit la fizica cuantică, la încercarea savantului-sihastru, și el un *prizonier liber*, o *conștiință vie*, de a articula un sistem ontologic al complementarului – *ondulatoriu-corpuscular*– care, extrapolat, ar permite saltul în *conștiință și conștiență*: „Transformarea imediată a acestei noi ontologii în domeniile socialului și al politicului ar trebui să ne facă să ieșim...” (p.15). Se articulează aici un dublu demers, o dublă călătorie: *recuperatoare, anamnetică*, deci terapeutică și, implicit, *profetică, simili- metafizică*. Manuscrisul se dovedește „o adevărată biografie spirituală (p.57)”, o radiografie lucidă a secolului celui de-al doilea val (Alvin Tofler), în care știința și tehnologia se dezvoltă fără precedent este cel mai întunecat din istoria umanității. Raționamentele savantului se bazează pe noile descoperiri în

²⁷ Gheorghe Glodeanu, *Incursiuni în literatura diasporei*, 2010, p.131

²⁸ Încă de la început, istoria este văzută ca un corpus cu valoare educativă și moralizatoare, motiv pentru care cărturarii și nepoșii au notat evenimentele dintr-o necesitate stringentă: „ca să nu se înece anii cei trecuți, să rămâie feciorilor și nepoșilor de învățătură” (Gr. Ureche); „ca să nu să uite lucrurile și cursul țării” (M. Costin). Tot el completează: „Biruit-au gândul să scot la vedere felul neamului, să fie de învățătura ce este bine și ce este rău și de ce să se ferească”. O asemenea atitudine implica o înaltă conștiință a responsabilității celor scrise, integral asumate „eu oi da sama de toate ale mele cate scriu”, nota Miron Costin.

²⁹ *Ibidem.*, p.131

lumea fizicii cuantice, care modifică întreaga paradigmă a umanității. Este un *testament-avertisment* asupra celei mai grave erori înspre care se îndreaptă vertiginos omenirea, *desacralizarea, moartea Subiectului*, acaparat de Obiect: „O eroare înspăimântătoare plana asupra secolului, în care niște orbi orgolioși de invaliditatea lor, ca și de viciile și defectele lor, conduceau speța umană spre un dezastru ultim, în sunetele unui marș funebru și decadent pe care toată lumea se obișnuise a-l numi progres. Un progres spre moarte acest lucru îi apărea acum evident (p.37)”. Omul *mort*, îndepărtat de sacru, activat doar în zona cunoașterii raționale, stăpânit de orgoliul luciferic transformă planeta Gaia într-un „mormânt săpat chiar de om pentru omul însuși (p.38)”, „mare cimitir de sub Lună” (Georges Bernanos).

Pornind de la observația fizică a luminii ca *undă* și *corpuscul*, pune în discuție noile legi ale fizicii cuantice: *entropia*, *complementaritatea*, *principiul incertitudinii*, *cauzalitatea*, *principiul logicii tețului exclus*, construind o nouă epistemologie. Asemeni cuantei, istoria omenirii evoluează ondulatoriu și corpuscular, omul însuși parcurge *niveluri de Realitate* - „din etapă în etapă”, cunoaște *discontinuitatea* „fără legătură aparentă între una și cealaltă (p.39)”. Viața, așadar, din această perspectivă, *ondulatorie și corpusculară*, este alcătuită din cicluri existențiale, marcate de acel *corsi et ricorsi* al lui Vico. Finalul celui de-al doilea val este puternic *ondulatoriu*, marcând o nouă cădere a omului, de data aceasta în întunericul ideologiei materialismului dialectic, în determinism și cauzalitate: „Trăim în această țară și în spațiile înconjurătoare ca niște animale terorizate de frică, foame, umilirea inumană din fiecare zi și din fiecare noapte, păziți ca o turmă de oi murdare de ciobani înarmați care trag în noi la primul gest de nesupunere, ne ucid, ne leagă, ne schingiuesc, ne condamnă să trăim sau să murim (p.39)”. Dar, la nivel *corpuscular*, omul pascalian face *saltul în conștiință și conștiință*: „noi suntem conștiinți de nefericirea noastră (p.39), își săvârșește *transformarea metanoică*, deloc paradoxal prin chiar intermediul călăului, pe baza aceleiași legi a *complementarității*. După modelul hristic, suferința este temeiul *trezirii* omului: „Sufăr, deci voi fi” (p.40). Rememorarea anilor de detenție nu implică ură, semn că bătrânul savant era deja un om care făcuse saltul, asemenea multor alți deținuți politici din temnițele comuniste: „îmi amintesc, dar fără ură” (p.40).

Savantul ilustrează chiar tezele transdisciplinariității, pledând pentru *rigoare*, *deschidere* și *toleranță*, pilonii de susținere ai atitudinii transdisciplinare: „Cercetările mele de fizică cuantică și de epistemologie nu au limitat niciodată curiozitățile mele metafizice și religioase. Am încercat întotdeauna să-mi transform inteligența într-un punct de convergență și să resping orice

parțialitate în specializare”(p.44). Discuțiile cu Niels Bohr, referințele la afirmația lui Max Plank: „Pentru religie, Dumnezeu se află la începutul oricărei gândiri, pentru știință, el intervine la capătul ei (p.45)”, îi dezvăluie lui Toma profilul unui om cu o viziune autentic transdisciplinară. Interesul lui pentru *problema spiritului*, așa cum o gândește René Guénon, pentru teoriile postulate de fizica cuantică referitoare la misterul morții și a lumii de dincolo, ideea că simțurile noastre sunt incapabile în acest moment să deslușească semnele venite dintr-un alt *nivel de Realitate*, pe baza *complementarității*, trădează obstinația cu care savantul crede în posibilitatea re-facerii *omului indiviz*, cum îl numește Pompiliu Crăciunescu³⁰, a viziunii holistice: „Colaborarea între fizică și religie ar putea [...] să ne îngăduie într-o bună zi să reunim într-un singur ansamblu complexitatea unei viziuni pe care vremurile ne-au silit să o tăiem în două (p.45).”

Meditând asupra manuscrisului, asupra *complementarității*, Toma, chiar dacă la început se situa doar în proximitatea sensurilor adânci, înțelege că Realitatea, *ondulatorie* și *corpusculară*, este și *una* și *cealaltă*, doar că omul nu este capabil să o vadă în simultaneitate, raportându-se la epistemologia deterministă: „omul nu este încă în stare să cuprindă cele două aspecte totodată, ca o monedă pe care o întorci pe o parte și pe partea cealaltă și a cărei viziune completă n-o poți avea în acest joc, niciodată (p.54)”. „*Cunoașterea indiviză*, cheia de boltă a somptuosului cosmos românesc al lui Vintilă Horia, apreciază Pompiliu Crăciunescu, focalizează *omul indiviz*, care ar trebui să fie omul viitorului, dincolo de *adevărul pulverizat* din ziua de azi ce ne împinge pe cărări mișcătoare și fără de sfârșit”.³¹

Un alt aspect abordat de savant este noua *ontologie* în lumina principiilor fizicii cuantice. Plusul de autenticitate se susține prin evocarea unor discuții cu Werner Heisenberg care îl inițiază în *principiul incertitudinii*, temelia fizicii cuantice. Necunoașterea sau neînțelegerea noilor legi ale mecanicii, principiile logicii clasice depășite generează convulsii și crize sociale și morale. *Omul trezit* este *omul-individ*, termenul latin fiind sinonim cu grecescul *atom*, însemnând ceea ce nu poate fi divizat. Din perspectiva *principiului incertitudinii*, și omul, „în calitate de particulă sau microcosmos, nu este determinat sau predeterminat. El este imprevizibil (p.59)”. Concepțiile și ideologiile bazate pe materialismul determinist au ucis *omul-individ*, entitate cuantică indivizibilă, substituindu-l cu *omul-masă*, societatea umană îndreptându-se vertiginos spre

³⁰ Pompiliu Crăciunescu, *Vintilă Horia: Transliteratură și realitate*, Ed. Curtea Veche, București, 2001, p.51

³¹ Ibidem, p.51

entropie și, inevitabil, spre colaps. Și totuși, există o șansă de salvare, care vine dinspre această imprevizibilitate a *omului- particulă cuantică*. E de ajuns ca un *om trezit* sau ca *ondulatoriul* să lase locul *corpuscularului* și, prin *trans-misiune* să găsească drumul înspre armonie și echilibru.

Manuscrisul-palimpsest dezvăluie mesajul primului mărturisitor, datat la 20 august 1956, primul locuitor al colibei, cel care a construit sălașul tainic, *caverna- iluminatie*. Mistic și înțelept, mesajul lui mărturisește despre necesitatea *Dumnezeului personal*, pe care omul îl descoperă în *situațiile- limită*, în suferința adâncă: „Eu cred în Dumnezeu personal, cel care m-a împins pînă aici și-mi vorbește noaptea. [...] Trebuie oare să ajungi foarte jos, vreau să zic foarte sus, în mijlocul suferinței celei mai greu de închipuit pentru a avea acces la cuvintele lui? Dacă suferința mă face să –nțeleg asta, moartea mi-o va arăta” (p.64).Receptarea straturilor de *informație spirituală* îl *trans-formă* pe Toma, devenind el însuși o făptură-manuscris:„M-am schimbat, desigur, dar oare pentru viață sau pentru moarte ‘și îi amprentează ființa: „Nu vor da niciodată de manuscris [...], căci eu însumi sunt îmbibat de el, eu sunt manuscrisul. Ar trebui să mă ucidă penru a neutraliza mesajul (p.76).”

O dată *trezit*, Toma are revelația *sensului vieții* lui din acest moment, a faptului că el este „conștiința acestei pustietăți (p.84)”. Trezirea lui trebuie transmisă, pentru ca, prin spirit treaz și iubire întregul univers să fie salvat de căderea în entropie.Savantul abordează problema iubirii: „un regim capabil să desființeze cunoașterea și iubirea a desființa omul (p.140)”. Aceeași pledoarie întru iubire o făcea și Poetul , tovarășul de celulă al lui Toma, care le trezea spiritul înspre iubirea universală:„Nu există doar femeile pe lumea asta, mai sunt și cunoștințele, prietenii, maestrul, discipolii, realitatea vizibilă și invizibilă, toae astea trebuie să vă deprindeți șă le iubiți. Ei vor să distrugă dragostea, dar noi o vom păstra vie chiar aici, în sînul urii” (p.141).

Omul trezit este cel care dă sens existenței, cunoașterii și creației. Din această perspectivă, triada personajelor: Boețiu-Savantul-Toma Singuran își configurează *transformarea metanoică* în raport cu sacrul și cu eticul.

Om-cuantă dă sens :

Existenței - om trezit, ființă integrată, unificată cu sine, cu societatea, cu universul, prin integrarea sacrului, Terț tainic inclus.

Cunoașterii – prin *transformările metanoice***înțelege** misiunea lui ca ființă integrată.

Acțiunii – prin opera de **trans-misiune** a manuscrisului.

Romanul lui Vintilă Horia transcrie, astfel, viziunea despre Om/ Cunoaștere /Lume:

Viziunea despre OM: trezirea, saltul în conștiință și conștiență.

Viziunea despre Cunoaștere: saltul de la cunoașterea *in vitro* la cunoașterea *in vivo*.

Viziunea despre Lume: Realitatea este o unitate deschisă, gödeliană, cu o structură ternară (SB/OB /TTA-Sacru).

Prin trans-misiunea *informației spirituale*, s-a asigurat continuitatea și s-a certificat faptul că cele trei perosnaje, Boețiu-Savantul-Toma au unit în *cuvântul-viumetania*, reflectare a căderii și a ridicării spre *Pridvorul Cerului*, dobândind dimensiune *transistorică*, prin reiterarea aceluiasi destin.

Mulțumiri

Se cuvine să aduc mulțumiri Domnului Prof.Dr. Iulian Boldea pentru deschiderea față de cercetarea inter/ și transdisciplinară, pentru entuziasmul și osârdia care însoțesc organizarea Conferinței și publicarea articolelor științifice, oferind, deopotrivă, cercetătorilor consacrați, dar și doctoranzilor posibilitatea unui dialog viu.

Implicit, adresez mulțumiri Domnului Prof. Dr. Gheorghe Glodeanu, care ne mentorează și ne oferă sugestii pertinente în demersul nostrum doctoral.

Bibliografie

1. Horia, Vintilă, *Salvarea de ostrogoți (Prigoniți-l pe Boețiu)*, traducere de Ileana Cantuniari, Ed. Europa, Craiova, 1993
2. Braga, Corin (coordonator), *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, Ed. Tracus Arte, București, 2015
3. Crăciunescu, Pompiliu, *Vintilă Horia: Transliteratură și realitate*, Ed. Curtea Veche, București, 2001
4. Crăciunescu, Pompiliu, *Terțul inclus și transliteratura*, în *La confulența a două culturi. Lupasco astăzi, Lucrările Colocviului Internațional UNESCO, Paris, 24 martie 2010*, Ed. Curtea Veche, 2010
5. Y Gasset, José Ortega, *Studii despre iubire*, traducere Sorin Mărculescu, Ed. Humanitas, 2012
6. Glodeanu, Gheorghe, *Incursiuni în literatura diasporei*, Ed. Tipomoldova, Iași, 2010
7. Liiceanu, Gabriel, *Om și simbol*, Ed. Humanitas, București, 2005
8. Mesaroș, Claudiu, *Filosofii cerului: o introducere critică în gândirea Evului Mediu*, Editura Universității de Vest, 2005,
9. Nicolescu, Basarab: *Transdisciplinaritatea. Manifest*, ediția a II-a , Editura Junimea, Iași, 2007
10. Nicolescu, Basarab, *Teoreme poetice*, Ed. Junimea, Iași, 2007
11. Ungureanu, Cornel, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1995, p.132
12. Otinel Vereș, *Interviu cu prof. Alexander Baumgarten*, Editura Ratio et Revelatio, ian 26, 2015, pe http://ratioetrevelatio.com/en/module/smartblog/details?id_post=21

EXOTIC AFRICA OR THE LAND OF THE INITIATING TRAVEL IN GIDE'S WORK

Maria Paraschiv

PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești

Abstract: Africa was for Gide a mysterious country, his hope to achieve the perfect harmony of senses and spirit, like Eliade's India. Apparently egotist and narcissist, Gide recognizes the indigenous inhabitants of North Africa not as elements of the landscape, but as beings suffering and dreaming. Continuing the work of his literary ancestor Montaigne, he opens the way for the literature of exoticism travelling to find a meaning in life, to grasp the imperceptible. During his journeys, he hardly admits that the passage of time and death may be present in Africa, land that is the source of the desire to live. Gide's voyages to Africa, especially to Congo and Chad help the author to discover unknown, virgin territories, full of philosophical meaning. The voyage to Africa corresponds to the author's moral dilemmas. The anxiety related to the obsession with death felt by the Western man finds its echo in his trips to Africa that become cathartic due to the exotic land.

Key-words: initiation, travel, exotic, Western imagination, discovery

André Gide was a keen observer of many areas: religion, politics, sexuality, literature. He was involved in many battles: against colonialism, communism, in denouncing Stalin, in recognition of homosexuality, against taboos and spirit constraints. Africa was for him a mysterious country, his hope to achieve the perfect harmony of senses and spirit, like Eliade's India. Gide recognizes the indigenous inhabitants of North Africa not as elements of the landscape, but as beings suffering and dreaming.

Gide travels in order to give a meaning to his own life, to seize the unseizable, to discover himself through a process of sensual initiation. For Gide as for Maupassant or Baudelaire the travel is like a kind of door through which they try to escape in order to penetrate the unexplored reality, which seems to be like a dream. Later, in the Romanian literature, Eliade will live the same experience of exotic freedom. The charm of the African realm corresponds to Gide's desire to be different from others. In Africa, Gide discovers the essence of his spirit which was dormant and unexpressed, mostly because of his education. Also, in Africa, these latent feelings and desires will be realized: Gide experiences a kind of euphoria which can be called "resurrection".

A keen observer of Gide's literature concerning Africa can distinguish two kinds of approach: one of the fictional writer and one of the official traveler/journalist, that is the description of Africa is presented to the eyes of the reader first from the point of view of Gide's imagination, through the novel *l'Immoraliste* and after that at a distance of 25 years he manages due to an official mission given by Léon Perrier, Minister of the Colonies to paint a very realistic literary canvas of the various regions of a continent which had been fascinating the Western literary world even from the nineteenth century.

So, Gide's African initiation will firstly be experienced through his mind under an idealized form illustrating "a common Parisian imagination of an exotic primitive culture" (Phyllis Clark, *Gide's Africa*), but secondly his travelogues *Voyage au Congo* and *Le Retour du Tchad* will slowly and painfully reveal the cruel reality that the author had met during his voyage, obviously antithetic to his great expectations.

This article will focus on the difference between Michel's initiation which we could also name a revelation of the self in the novel *L'Immoraliste*, and an inner self which cannot escape to the Western prejudices, maybe unaware of his appreciations concerning the African people. The common point of both the perspectives is the high desire of the characters fictional or not, to forget the French society and its rules and to discover a world just through senses.

The approach of the African experience or initiation will be analyzed diachronically that is, beginning with the novel *l'Immoraliste* which was written before the two travelling journals: *Voyage au Congo* and *Le Retour du Tchad*.

In the novel Michel leaves to Africa for a honeymoon travel starting with Tunis, so with the North or White Africa. Michel's attitude towards the land he was discovering is even from the beginning arrogant, showing a certain disappointment even from the first day, because he is

practically unable to resist the temptation of filtering this raw civilization through his philological education. But his senses defeat his wish of decoding and he begins to realize that he is in front of a new cultural context, totally opposite to the European one, but propitious to a new system of values. Even from the beginning of the novel Michel turns ill and his disease works according to Phyllis Clark like “an allegorical embodiment of his moral quandary in the narrative.” (Phyllis Clark, *Gide's Africa*). So, the disease is a symbol of his inner trouble and an attempt to resurrection, trying to acquire a new set of values and principles, without rules.

Michel's spiritual metamorphosis starts when he meets an Arab boy, Bachir, paradoxically due to his wife. Why paradoxically? Well, because this contact will bring up his homosexual side too, the reader being obviously stricken by the erotic connotations of the boy's portrait: “Je t'amène un ami, dit-elle ; et je vois entrer derrière elle un petit Arabe au teint brun. Il s'appelle Bachir, a de grands yeux silencieux qui me regardent. Je suis plutôt un peu gêné, et cette gêne déjà me fatigue; [...] Ses pieds sont nus ses chevilles sont charmantes, et les attaches de ses poignets. [...] Ses cheveux sont rasés à la manière arabe ; il porte une pauvre chéchia qui n'a qu'un trou a la place du glant. La gandourah, un peu tombée, découvre sa mignonne épaule. J'ai le besoin de la toucher. Je me penche ; il se retourne et me sourit. Je fais signe qu'il doit me passer son sifflet, le prends et feins de l'admirer beaucoup.” (André Gide, *l'Immoraliste*)

Bachir as depicted by Michel with erotic sensual connotations represents the image of the Self which Michel seeks in Africa. So, in fact, it is the projection of the unknown, undiscovered and buried Self under the constraints of his philological education. The entire novel is a dichotomy between the civilized conception about life and the barbarian people with whom Michel enters in contact. This parallel between the worlds is best illustrated by the differences of the two characters who represent these ways of living: Michel who stands for the mythological Apollo, for the reasonable man governed by his intellectual and laws while the little Bachir is the nietzschenian boy of the Three Metamorphoses of the Spirit, the authentic spirit but also the sensual and emotional side of the man, antagonistic to Michel, he wears the name of the antic Latin god Bacchus, god of wine, and physical pleasures. Bachir is submitted to a process of dehumanization, the relationship between him and Michel turning into that of the hunter vs. the hunted. The process of initiation turns to be equivalent to “a quest for liberation” according to Ben Stoltzfus, “from religious and social constraints” (Ben Stoltzfus, *Gide's Immoraliste: Orientalism Against the Grain*).

Michel's initiation is completely different from that of Wilhelm Meister, Goethe's character, who was a young man in search of knowledge and discovery of the world, because Michel is an erudite, he can understand Greek, Latin, Hebrew, Sanskrit, Persian and Arabic and he is also an expert of the Phrygians' cult. So, his initiation is realized at a sensorial level: "qu'importait la pensée? Je sentais extraordinairement." (André Gide, *l'Immoraliste*) Michel rejects the company of civilized men, the "bookish people" to discover his self within the eyes of the African boys.

Africa is for Michel a virgin land of freedom, of redemption, of physical well-being, which inverts all his Western values. The antidote for Michel's illness is discovered in a place which lacks of rules, but whose primitiveness offers him a resurrection, the character's blood symbol of fatigue and disease being opposite to Bachir's who embodies a healthy African environment. Little by little Michel turns into the prisoner of his own senses. The paradox is that he manages to free himself from the chain of the European values and traditional principles, especially that of property jumping in a kind of tyranny, submission of his own senses. Michel may have begun as a young Orientalist, but, ironically, he becomes a prisoner, a person immobilized by events he can no longer control, and he calls for help because he is unable to manage his freedom or his bondage. After being almost killed by Europe's culture, physically, the mores he discovers in Biskra atrophy his moral being. "Michel is in limbo, the casualty of a dual exile: a man caught between two cultures and two affective states, unable to reconcile the mind and the body or Europe and the Orient. He has found freedom, but freeing oneself, he says, is nothing." (Ben Stoltzfus, *Gide's Immoraliste: Orientalism Against the Grain*). The part that really counts is what he has going to do with his freedom.

Michel is charmed by a world which can be understood only by making appeal to a raw way of thinking. In this particular environment Michel develops his homosexual senses, his sexual freedom, although "an explicit defense of homosexuality never takes [a] center stage" (Phyllis Clark, *Gide's Africa*) and this attitude towards the individual's sexual freedom reveals a criticism against his society and its set of rules and values. After discovering this land, stereotypes of Western imperialism lose their significance and Michel's image about the Oriental world reverses itself. Arriving home Michel remembers all the African fields, chants and does not feel La Morinière as home, because the French social property lacks of importance after his voyage. Michel's representation of the African landscape is practically a projection of his state of

mind. When he feels stronger he makes joyful observations concerning the weather: “Cette terre africaine, dont je ne connaissais pas l'attente, submergée durant de longs jours, à présent s'éveillait de l'hiver, ivre d'eau, éclatant de sèves nouvelles ; elle riait d'un printemps forcené dont je sentais le retentissement et comme le double en moi-même.”

In his descriptions about the African land, Michel reveals his own emotions and psychological states, so his vigor and exuberance reflect in the afternoon description of the African countryside while his primitive instincts are depicted in terms of animal instincts. The African land / la terre africaine becomes a malleable substance in hands of Michel's dynamic representation.

Gide explores the topos of voyage as Bildungsroman because the main character deals with an inner and an outer accomplishment. Jocelyn Van Tuyl explains in *Figurations du voyage dans El Hadj* that the two of these itineraries do not progress lineary. She also adds: “Michel est obsédé par la poursuite de la quête de son authentique être, et ce sont ces errances psychologiques et géographiques qui génèrent l'intrigue du récit.”

Opposite to Michel's experience we can situate the writer's travel to Congo. Relieved by the idea of quitting Paris he feels joy thinking that finally he will discover the black Africa, he has just imagined through his fiction. He sees in his voyage a certain fatality as all the important moments of his life : “une sorte de fatalité inéluctable - comme tous les événements importants de ma vie. Et j'en viens à presque oublier que ce n'est là qu'un „projet de jeunesse réalisé dans l'âge mûr“; ce voyage au Congo, je n'avais pas vingt ans que déjà je me promettais de le faire.” (André Gide, *Voyage au Congo suivi de Le retour du Tchad. Carnets de route*). Even from the beginning of the travel, the expedition is charged with a particular significance like any other limit experience, because it seems to be full of unknown and unpredictable. Arriving in Dakar on 26th of July, he notes on 10th of August: “Un absurde contretemps m'empêche, en passant à Bôma (Congo belge), d'aller présenter mes respects au Gouverneur. Je n'ai pas encore bien compris que, chargé de mission, je représente, je suis dès à présent un personnage officiel.” (André Gide, *Voyage au Congo suivi de Le retour du Tchad. Carnets de route*). A couple of days later, at Brazzaville, he writes: „Je prends ces notes trop „pour moi“, and later, as being discouraged by the amplitude of the task and like an excuse : „trop neuf dans le pays“.

The tone of his travelogue is that of a bitter disappointment and of frustration from the moment he sets foot on African soil. Gide's perception and representation of various landscapes

provide the best illustration of his frustration. In fact, in *Voyage au Congo* he shows an ironic dissatisfaction because his literary imagination, nourished for some twenty years with mythical visions of Africa, is confronted with an unanticipated reality. The author expected to find an aesthetic spectacle of primitive exoticism, a contemporary vision of Africa which had been a source of inspiration for avant-gardes in Paris, for example Picasso's Africanist epiphany in 1907. The exotic paradise he expected to find is symbolized only by an azure sky.

This time, it is the writer who is the subject of an initiating process in the African culture, starting from an official mission. Gide's adventure in the Congo was intended to be a face to face interaction with primitive people, but after a few weeks, it changed into a humanitarian investigation. The traveler is horrified by the way the concessionary companies treat the natives considering it as an injustice achieved through incredibly savage methods. The "compulsory service" is for Gide a euphemism for a new slavery because the natives are forced to collect rubber. He listens to the complaints of the villagers and his observations dictate his conduct. He thinks now that his mission is to intervene and approach the French authorities to help this exploited people and redress their unjust treatment. During his voyage, Gide observes how brutally women are controlled by the militiamen while repairing the road along which Gide and his escort are travelling. He names these women as poor human cattle and he is terrified by the picture which reveals in front of his eyes, women breastfeeding while working. Progressively, Gide becomes aware of the reality of the hell in which these natives are living because of some Administrators and the concessionary companies. His mission takes contour now because he understands why he was there and he decides that he has to draw the attention of the French government to the odious behavior of the concessionary companies in order to put a stop to it. On his return to France, Gide will not be at peace with himself until he has published his books and in *la Revue de Paris* of 15 October 1927, an article on the distress of the inhabitants of Equatorial Africa.

At the age of fifty-six Gide is not going to undertake an initiating voyage towards personal fulfillment, on the contrary he seeks an achievement of his knowledge concerning the African mysticism. A desire to escape, a self - renewal and his admiration for Conrad determine the French writer to leave for a voyage from which Paul Claudel never expected him to return. Unlike Conrad he decides not to write fiction, but to express all his impressions through notes, letters or documents all of them under the form of a journal.

Through his notes Gide reveals himself, apparently, as an ordinary tourist with a position of pure exteriority, but under the image of a disinterested trip is hidden an obsession with Africa, an earlier project which took the name of *Amyntas*. So, being supported by friends, by Roger Martin du Gard and the Ministère des Colonies he falls into the voyage as an European observer, considering his position as a given and having as model La Fontaine whose fables he rereads while shipping along the Western Coast of Africa. “The classic dichotomy of mind and heart, sense and sensibility, underlines the binary nature of the logic Gide attempts to impose on his experience in Africa” (Marja Warehime, *Exploring Connections and Rediscovering Difference: Gide au Congo*). He confronts with realities totally different: on a hand the raw beauty of the landscape and people and on the other hand the illness, famine and exploitation which are sieved through his Western canons of value, Gide reading all his trip Conrad, Walter Scott, Molière, Goethe, Corneille, Racine. Because of his previous education Gide is confronted to the spectacle that the African territory delivers to a new traveler, unable to describe it. But, using the Cartesian method, he manages to draw in his journal aspects of the nature, but in front of the human complexity his powers of description fail him: “Ce que je ne puis peindre, c’est la beauté des regards de ces indigènes, l’intonation émue de leur voix, la réserve et la dignité de leur maintien, la noble élégance de leurs gestes. Auprès de ces noirs, combien de blancs ont l’air de goujats. Et quelle gravité triste et souriante dans leurs remerciements et leurs adieux, quelle reconnaissance désespérée envers celui qui veut bien, enfin, considérer leur plainte.” (André Gide, *Voyage au Congo suivi de Le retour du Tchad. Carnets de route*)

The unfamiliar African culture is described using familiar elements, Gide trying to make according Marja Warehime, some “linkages” between the foreign reality and his cultural values. Gide tries through a system of comparisons and associations of elements to discover and to explain himself a new world having as a starting point familiar terms. The danger was that he could have reduced Africa to a poor imitation of Europe. But the unknown and the strangeness of that “fantastic land” start Gide’s initiation process in discovering and dealing with a world which lacked of dimensions both in length and time: for example he couldn’t measure the distances between villages, his watch broke down, and later on he also loses his glasses being unable to distinguish clearly. As a man who cannot see properly he had to develop his other senses to perceive the environment. From this moment Gide’s has no more standard comparison values everything becoming unclear and the African territory gives him the impression of monotony.

Only the African music with rich harmonies and polyphonic effects seem to revitalize his perceptions, but he cannot distinguish properly the notes.

The cultural initiation, which Gide underwent, helped him to understand his limits as an observer and to penetrate the sense of the notion “differentiation”. Gide, in search of private revelations, was led by his African experience to the public and political attention, his trip metamorphosing his career.

In conclusion, if in *l'Immoraliste* Gide thematizes Michel's conscious attempt to free himself from the constraints of his Western European bourgeois education, *Voyage au Congo* shows the reader that Gide's African fantasies nourished before setting sail for Africa were brutality disrupted by the colonial reality he found in the Congo. Gide's location in French culture is defined by his affirmation of moral principles and cultural values in *Voyage au Congo*, which are almost the exact opposite of the cultural comparisons the narrator of *l'Immoraliste* imagines. Reading these two texts in juxtaposition illustrates how many prejudices of Africa in Western imaginations were born of an adversity towards modern European culture during the early part of the twentieth century, shaped mainly by Western desires. “Finally, a comparison of these two texts reveals how a redemptive drive motivated Western imaginations of Africa which were unconsciously anchored in a colonialist conceptual framework that defined and limited Gide's cultural perspective in his representations of Africa as well as his intervention on the colonized's behalf” (Clark Phyllis, *Gide's Africa*).

Bibliografie

1. Clark, Phyllis, *Gide's Africa*, South Central Review, Vol. 14, No. 1, pp. 56-73, The Johns Hopkins University Press on behalf of The South Central Modern Language Association
2. Gide, André, *Voyage au Congo suivi de Le retour du Tchad. Carnets de route*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 1997
3. Gide, André, *L'immoraliste*, Mercure de France, Paris, 1966
4. Maillet, Henri, *L'Immoraliste d'André Gide*, Hachette, Paris, 1972
5. Martin, Claude, *André Gide par lui-même*, Seuil, 1963
6. Stoltzfus, Ben, *Gide's Immoraliste: Orientalism Against the Grain*,
7. <https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/viewFile/14206/15288>
8. Van Tuyl, Jocelyn, *Figurations du voyage dans El Hadj*, Australian Journal of French Studies, Volume 32, Issue 2, Liverpool University Press, 1995
9. Warehime, Marja, *Exploring Connections and Rediscovering Difference: Gide au Congo*, The French Review, Vol.68, No.3, USA, February 1995

PROMOTING INTERCULTURAL DIALOGUE AND NATIONAL IDENTITY THROUGH CHILDREN'S LITERATURE

Olga Pîrîială

PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

*Abstract:*The present investigative approach is a manifestation of the desire to research the educational and formative aspects of the children's literature from a multidimensional point of view, whilst promoting intercultural dialogue and cultivating national identity in a contemporary, multicultural, multiethnic, multiconfessional, multilingual society.

The utility, novelty and value of the theme materializes itself in offering a unique perspective on the investigative approaches of the children's literature. Based on the comparative analysis method, the case study may in the same time become a tool for the young future researchers in the field. We also emphasize on the impact that the theme will have on the educational process conducted in schools, library space or reading clubs for children.

Key-words: story, fairy tale, folklore, intercultural dialogue, national identity

A trăi într-o societate multiculturală, multilingvă, multietnică, multiconfesională, pe fondul prefacerilor structurale pe care le comportă globalizarea ca fenomen multidimensional, implică gestionarea adecvată a procesului de interconectare între teritorii identitare și desigur, o nouă abordare integrativă, dialogul intercultural, un sistem operatoriu de cooperare culturală și dialog transnațional ce armonizează diversitatea și unitatea de ansamblu a culturilor.

În contextul globalizării, interculturalitatea reevaluează experiența socială a diversității și diferențelor, promovând respectul pentru cultura fiecărui popor, toleranța unei comunități față de cealaltă comunitate, marile conflicte ale lumii contemporane având adesea, în subsidiar, o componentă culturală, de factură istorică sau socială. Zidurile pe care le creăm separă civilizații,

culturi, comunități, generații, înălțând noi ziduri, bariere, granițe, generatoare de conflicte la scară mondială.

Globalizarea presupune interferența și dinamica tuturor culturilor. Alteritatea în spațiul cultural înseamnă întâlnirea și acceptarea celuilalt, acest tip de acceptare presupune conștientizarea valorilor esențiale, dar care pot funcționa împreună.

Dialogul intercultural, expresie specifică a confruntării valorice, reală pledoarie pentru înțelegerea unui patrimoniu cultural comun își caută încă forme metodologice de transpunere în practica permanentă a comunicării publice internaționale.

Spațiul cultural este un spațiu al umanității. A accede la o identitate mai largă, a lumii, nu înseamnă a prejudicia propria identitate, identitatea națională. Trecerea de la național la universal presupune asigurarea coerenței intra- și interculturale, cultivând deopotrivă identitatea și alteritatea: “Schimbările culturale se produc într-o astfel de manieră în care reciprocitatea este ascunsă în identitate, deci nu putem trasa o frontieră riguroasă între noi și ceilalți.”(Marcus, Solomon, în Secolul 21, nr. 1-7, 2002, p.87)

Accederea la universalitate prin valorile unei culturi se realizează prin recunoașterea acestor valori de către ceilalți: Constantin Brâncuși, George Enescu, Mihai Eminescu, Henri Coandă sunt valori ale unui patrimoniu cultural național, dar și a unui patrimoniu cultural comun, universal.

Cultura română nu a fost izolată în spațiul românesc. Pe coordonatele alterității intrinseci, de-a lungul timpului, a fost influențată de cea a ungurilor, sașilor, secuilor, slavilor dar, la rândul ei, a exercitat influențe semnificative .

Identitatea națională presupune un proces de interiorizare a reperelor identitare: limba vorbită, practici sociale, simbolistica locală, comunitară sau de stat, cultura, istorie, tradiții etc.

În acest continuu spațiu temporal al schimbării, cu extinderea activității umane peste regiuni și continente, interogații firești se referă la mutațiile ce se vor produce, la măsura în care interferențele culturale vor reuși să armonizeze atât diversitatea, cât și unitatea de ansamblu a culturilor, în condițiile marelui val al mobilității sociale actuale, integrării mulțimii de migranți, de la Extremul Orient, lumea islamică, teritoriul balcanic etc.

Dincolo de prejudecăți, de frustrări, de resentimente, dialogul cu acest "alter ego" rămâne singura cale prin care "celălalt" poate ajunge, legitim, "al nostru", realizând un corpus comun de valori, principii, finalități.

A fi conștient de valorile proprii fără a decreta superioritatea propriei culturi este un binom funcțional ce se învață, la nivel individual și colectiv, încă din copilărie, sistemului educațional, formal și nonformal, revenindu-i un rol deosebit în acest sens.

Pe fondul globalizării culturale ce comportă circulația valorilor culturale, confruntarea lor pe tărâmul criticii, libera circulație a tehnologiei informaționale, accesul la mijloacele de comunicare universale, a împărtăși frumusețea, spiritualitatea, tradițiile unui tărâm străvechi cu alte popoare, nu poate decât să unifice culturi, să consolideze eforturile întru realizarea unei moșteniri culturale comune, promovând diversitatea, deschiderea spre dialog și înțelegere mutuală.

A conviețui pașnic, a păstra identitățile culturale proprii construind punți de comunicare și conviețuire bazate pe respect reciproc față de elementele culturale specifice fiecăruia, constituie o experiență semnificativă, complexă, care adună oamenii împreună, prin puterea a ceea ce au comun de-a lungul civilizațiilor.

În acest context, ce ne poate spune folclorul care circulă în spațiul european despre popoarele care locuiesc aici? Trăsături străvechi ale popoarelor Europei, credințe, tradiții străvechi, obiceiuri care, nu o dată, demonstrează cât de asemănători suntem întru diversitatea-ne.

Ce ne pot comunica eroii populari de aici, fie că vorbim de Păcală al românilor, Till Eulenspiegel al germanilor, Ivan al rușilor, Ludas Matyi al maghiarilor sau, din mai îndepărtatul Orient, Nastratin Hogeș?... Valorile fundamentale din moștenirea cultural-folclorică a popoarelor conțin o multitudine de elemente comune, dar și elemente de varietate specifică.

Pe coordonatele comunicării interculturale, credem că basmele, poveștile, legendele, miturile noastre, împreună cu cele ale altor popoare, trebuie redescoperite și cunoscute.

"...basmul cu miraculosul lui nu este doar o fugă în afara realului, către alt tărâm, către un altundeva, ci ne vorbește mereu, într-un mod aparte despre probleme concrete și foarte actuale" ("Cu Alain Montandon despre marile povestiri ale copilăriei", consemnare și traducere Muguraș Constantinescu, în *România literară*, nr.22, 2003, p.8).

Basmul rămâne cea mai răspândită creație folclorică, mult îndrăgită de copiii de pretutindeni. Creație epică narativă populară în care întâmplările reale se împletesc cu cele

fantastice, fiind săvârșite atât de personaje reale, cât și de cele cu puteri supranaturale, care reprezintă forțele binelui și forțele raului, din a căror confruntare binele iese totdeauna învingător, basmul și-a păstrat caracterul unitar peste timp și mari întinderi geografice.

Cercetarea basmelor românești și a altor popoare evidențiază similitudini în tematica basmelor populare, tema centrală fiind lupta dintre bine și rău care spre bucuria cititorilor copii se sfârșește cu triumful binelui.

Tematica este prezentată într-o mare varietate de aspecte conflictuale: conflicte sociale (bogație-sărăcie), conflicte ce rezultă din trăsăturile morale (lene-hărnicie, îngâmfare-modestie, sinceritate-minciună, altruism și egoism, bunătate și răutate, curaj-lășitate, solidaritate și absența acesteia), conflicte de ordin estetic (frumos-urât), aspecte familiare universului referențial al copilului de pretutindeni.

Motivele utilizate în basmele populare sau basmele culte din literatura pentru copii sunt, de cele mai multe ori, motive de circulație internațională: lupta cu asupritorii ("Povestea lui Harap Alb"-Ion Creangă), nimicirea efectelor vrăjitoriei ("Lebedele"-Hans Christian Andersen; "Albă ca Zăpada"-Frații Grimm), eliberarea prizonierilor, a astrelor ("Greuceanu"-Petre Ispirescu; "Făt-Frumos din Lacrimă"-Mihai Eminescu), rezistența fetei frumoase împotriva opresiunii ("Fata babei și fata moșneagului"-Ion Creangă; "Cenușăreasa"-Frații Grimm) etc.

Subliniem asemănarea formulelor tipice (inițiale, mediane, finale) folosite, dar și prezența cifrelor și a obiectelor magice. Pretutindeni, cifrele din literatura pentru copii (basme, povești) sunt purtătoare de simboluri asemănătoare, având adeseori forță magică. În lupta dintre forțele binelui și forțele răului, personajele sunt supuse la trei, șase, nouă, douăsprezece încercări.

La multe popoare cifra trei reprezintă totalitatea ființei umane, totalitatea cosmică: lumea de jos, pământul, cerul. În basme, povești, împăratul are trei feciori sau trei fete ("Prâslea cel voinic și merele de aur", "Sarea în bucate"-Petre Ispirescu), trei obiecte au rol de talisman, personajele trec pe la trei sfinte (Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri, Sfânta Duminică), trei nurori are soacra ("Soacra cu trei nurori"-Ion Creangă), trei iezi are capra ("Capra cu trei iezi"-Ion Creangă), trei travestiri ale mamei vitrege, trei obiecte, trei încercări aducătoare de moarte ("Albă ca Zăpada"-Frații Grimm). Cifra șapte este o cifră cu semnificații mitice, considerată a fi simbol al existenței lui Dumnezeu. În spațiul literaturii pentru copii, exemplificăm "Albă ca Zăpada" de Frații Grimm: șapte pitici, șapte obiecte, șapte interogații, șapte munți etc.

Cifra nouă o întâlnim frecvent în cadrul expresiilor: “peste nouă mări și nouă țări” sau “în al nouălea cer”; simbolizează solidaritatea. Cifra doisprezece simbolizează universul. Mai întâlnim cifra doi (“Doi Feți cu stea în frunte”-Ioan Slavici) ori cifra patru: patru puncte cardinale, patru anotimpuri, patru vânturi, patru stâlpi ai universului, patru brațe ale crucii (“Palatul de cleștar”- Barbu Ștefănescu Delavrancea).

„Basmul este un gen vast(...), o operă de creație literară, cu o geneză specială, o oglindire a vieții în moduri fabuloase” (George, Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.5).

În basm exista o interferență continuă între elementele reale și fantastice; ori, elementele reale ale basmului descriu un anumit mod de viață, evidențiind elemente ale specificului național, fiecare popor având propria matrice stilistică. În basmul arab, copiii întâlnesc califi îmbrăcați în șalvari, purtând turbane; basmele din ținutul nordic plasează acțiunea în fiorduri, în timp ce în basmele românești se regăsesc palate în păduri seculare, ape cristaline, lanuri de grâu și porumb, Făt-Frumos și Ileana Cosânzeana purtând straie asemănătoare cu cele ale țăranului român.

Basmele, poveștile populare din literatura destinată copiilor aduc în atenția acestora tipologia personajelor din diferite zone ale lumii, descrierea veșmintelor, a obiceiurilor, tradițiilor străvechi, a bucătăriei tradiționale etc.

Finalul are, de fiecare dată, un pronunțat caracter etic, moralizator: „Fructul cel mai valoros” (poveste populară bulgară)-„Învățătura e cea mai de preț comoară”, “Keloglan și fratele său, Hassan”(poveste populară turcă)- “Lauda de sine nu miroase a bine”, “Alunel cel Năzdrăvan” (poveste populară daneză)- „Ascultă sfaturile tatălui tău și povețele mamei tale”, “Prințul Hatt, din adâncul pământului” (poveste populară suedeză)- „Vorba dulce mult aduce”etc.

Tradusă în peste o sută de limbi, legendara “O mie și una de nopți” rămâne una din capodoperele literaturii universale pentru copii. “Minunile civilizației orientale, covoarele zburătoare, taințele cu comori, personajele fabuloase, prinții, dervișii constituie, prin arta narațiunii Șeherezadei fascinantă lume epeică arabă”. (Cristian, Cheșuț, *Designul grafic și literatura română pentru copii*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, p.52)

“Povești sau basme din trecut”, Charles Perrault cuprinde povești ce au încântat copilăria de pretutindeni: “Scufița Rosie”, “Cenușăreasa”, “Motanul încălțat”, “Frumoasa din pădurea adormită”,

“Barbă-Albastră”, “Piele de măgar”, “Degețel”, “Griselidis”, “Riquet cu moț”.

Se datorează Disputei între Antici și Moderni apariția acestui gen, povestea. I se datorează interesul literaturii culte pentru folclor.

Mentionem că detaliul bărbii albastre nu se regăsește decât în adaptarea lui Perrault și în variantele ce se inspiră din aceasta.

Dintre motivele prezente în poveștile lui Perrault amintim motivul celor trei rochii sau ale probei finale (“Cenușăreasa”, “Piele de măgar”), motivul camerei interzise (“Barbă-Albastră”), urmărirea magică (“Degețel”). Morala, “lăudabilă și instructivă”, pe care Perrault o pune în Povești demonstrează că viciul trebuie întotdeauna pedepsit, virtutea recompensată.

Găsim în poveștile lui Perrault un amestec de stiluri, proprii manieriștilor, adaptarea literară nu elimină elementele populare. Unele povești conțin multe detalii referitoare la aspecte ale sfârșitului de secol (sofa, oglinzi mari, precizări despre bijuterii, moda feminină, admirație pentru portocale și lămâi). Succesul poveștilor lui Perrault ia proporții gigantice în secolul al XIX-lea, în anul 1833, an în care începe alfabetizarea masivă a Franței. “Frumoasa din pădurea adormită” a inspirat numeroși scriitori și muzicieni printre care Tchaikovsky și Maurice Ravel; “Petrică și lupul”, muzica Serghei Prokofiev, este varianta sovietică a poveștii “Scufița Roșie”. “Cenușăreasa” a inspirat numeroase comedii muzicale, operete și balet (Prokofiev, 1945)

“Povești pentru copii”, Frații Grimm, opera destinată copiilor conține repertoriul literar popular tradițional german, cules, prelucrat, în varianta originală. Poveștile “Albă ca Zăpada”, “Cenușăreasa”, “Scufița Rosie” (ultimele două fiind adaptări după Charles Perrault) continuă să încante copiii de pretutindeni.

“Basmе pentru copii”, Hans Christian Andersen, cu personaje și idealuri nobile, au străbătut timpul, fiind și astăzi basmele preferate ale multor copii, fie că vorbim de “Soldatul de plumb”, “Degețica”, “Crăiasa Zăpezii”, ori “Rățușca cea urâtă”, “Lebedele” etc. În timp ce în Copenhaga ne întâmpină statuia “Mică Sirenă”, în Shanghai a fost deschis un parc tematic pentru copii, pornind de la poveștile lui Andersen.

Hans Christian Andersen rămâne un adevărat inovator în literatura pentru copii. Cercetătorii operei scriitorului le-au împărțit în două categorii: basme inspirate din folclorul Danemarcei (“Hainele cele noi ale împăratului”, “Klaus cel mic și Klaus cel Mare”, “Pescarul”); basme considerate ca fiind propriile creații: “Lebedele”, “Mica Sirenă”, “Fetița cu chibriturile” s.a.

Andersen a reușit ca nimeni altul să pună, față în față, pe de o parte curajul, modestia, bunătatea, pe de alta, lașitatea, îngâmfarea, răutatea, invidia, influențând conduita morală a lectorului-copil de pretutindeni.

Prin "Legende și basmele românilor", Petre Ispirescu, folclorist și scriitor român readuce în atenția cititorului străvechi simboluri ale unor valori morale ce trebuie să caracterizeze omenirea.

Menționăm "Tinerețe fără de bătrânețe și viața fără de moarte" un basm cu temă atipică, în care motivul împăratului fără urmași, cel al dorinței imposibile, motivul probelor depășite, cel al dorinței împlinite, motivul reîntoarcerii la condiția umană constituie tot atâtea invitații la reflecție.

Tema acestui basm o formează mitul Marea Trecere. Făt-Frumos este o reprezentare antropomorfă a mitului Sfântul Soare, în timp ce Ghionoaia, Scorpia sunt reprezentări simbolice ale forțelor răului.

Încălcând interdicția de a intra în Valea Plângerii, devine un erou supus destinului uman tragic (fortuna labilis), prilej de meditație asupra condiției omului, lumii, asupra mitului eternei reîntoarceri.

„Greuceanu", basm popular ce are ca temă lupta dintre bine și rău, readuce în atenția cititorului soarele și luna ca simboluri ale conștiinței universale. Faptele lui Greuceanu restabilesc echilibrul cosmic, pentru a face posibilă existența lumii și a oamenilor.

Trăsăturile stilului popular, limbajul expresiv, nuanțat, termenii dialectali și regionali, expresii ale limbii vorbite, procedeele stilistice utilizate (epitete, comparații, metonimii, simboluri) îmbogățesc aceasta creație epică în proză, mult îndrăgită de copii.

"Basmul a conservat și dus mai departe, din generație în generație, istoria rețrăită mitic a omului, dar și un tezaur de tradiții culturale depozitate în memoria colectivă a popoarelor". (Rațiu, Iuliu, O istorie a literaturii pentru copii și adolescenți, Editura Biblioteca Bucureștilor, 2003, p.96).

Subliniem vocația amplă, generoasă a literaturii pentru copii, influența-i educativ-modelatorie, rolul acesteia în promovarea dialogului intercultural și a identității naționale.

Bibliografie

1. Călinescu, George, *Estetica basmului*, Ediția pentru Literatură, București, 1965
2. Cheșuț, Cristian, *Designul grafic și literatura pentru copii*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008
3. Constantinescu, Muguraș, *Les contes de Perrault en palimpseste*, Editura Universității, Suceava, 2006
4. Rațiu, Iuliu, *O istorie a literaturii pentru copii și adolescenți*, Biblioteca Bucureștilor, București, 2003
5. Montandon, Alain, *Despre basmulcult sau tărâmul copilăriei*, traducere și prefață de Muguraș Constantinescu, Editura Univers, București, 2004
6. Rogojinaru, Adela, *O introducere în literatura pentru copii*, Editura Oscar Print, București, 1999
7. Vrabie, Gheorghe, *Structura poetică a basmului*, Editura Academiei, București, 1975

GEORGE COȘBUC – THE SOCIAL POETRY PUBLISHED IN THE JOURNAL VATRA

Nicoleta-Doina Pop (Pocan)

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The poems that were published in Vatra magazine by Coșbuc had been inspired by the Transylvanian rural world and are not just idealized image of this space. Some creations bears the mark of suffering and oppression. Therefore, „the poet of peasantry” (as quite rigid and restrictive, was described by Constantin Dobrogeanu-Gherea) willingly join the ranks of fighters for justice and freedom. The social militancy of his creation is exemplary reflected in Noi vrem pământ ! (We demand land!), one of the most famous poem of that time.

Key words: suffering , social revolt, patriotism, land, justice

În peisajul publicisticii culturale românești, revista *Vatra* stă sub semnul unui destin remarcabil. Aflată în descendența nobilă a *Daciei literare* și a *Tribunei* sibiene, *Vatra* a apărut în 1894 la București, având subtitlul *Foaie ilustrată pentru familie*. Întemeietorii săi au fost trei dintre cei mai de seamă scriitori ai epocii: I. L. Caragiale, Ioan Slavici și George Coșbuc.

Revista apare într-o atmosferă de tensiune politică și socială. Acutele probleme sociale și naționale reveniseră în actualitatea politică, răscoalele din 1888 și 1894 readucând în prim plan problema țărănească. Rezolvarea acestei probleme sociale majore devine un deziderat al epocii și se subordonează idealului unității naționale. Din acest motiv redactorii revistei sunt preocupați în special de funcția socială a literaturii, care trebuie să reflecte elementele tradiționale și naționale. Articolul-program, *Vorba de acasă*, publicat în primul număr al revistei anunță, în mod evident, orientarea național-tradiționalistă pe care o adoptă revista, continuând direcția formulată încă din 1840 de *Dacia literară* și asumată ulterior și de *Tribuna* sibiană.

Încercând să facă din *Vatra* un „organ literar pentru toți românii”, năzuința celor trei

fondatori este, așadar, aceea de a îndruma creația literară spre tradițiile comune ale „vetrei” strămoșești, cu scopul mărturisit și pe deplin asumat de a contribui la unificarea culturală și națională a tuturor românilor, depășind granițele politice vremelnice și arbitrare. Slavici își dorea ca *Vatra* să devină, în plan literar, ceea ce reușise să devină *Tribuna* în plan politic iar articolul-program demonstrează marile răspunderi pe care și le asumau cei trei scriitori.

Titlul revistei și articolul-program *Vorba de acasă* sugerau ideea întoarcerii scriitorilor la vatra strămoșească, la vorba de acasă, din popor, la obârșia noastră culturală. Slavici, Caragiale și Coșbuc nu-și propuneau să îndrume pe „literați prin critică severă spre o mai mănoasă lucrare” și nici să se adreseze „celor aleși”, ci să facă, din revistă, prin contribuții literare „un organ pentru toți românii, un mijloc pentru propagarea aceluiași gust și aceluiași fel de a simți ai a gândi în toate părțile poporului românesc.”¹ Redacția intenționa să dea românilor „o lectură, nu numai variată și interesantă, ci totodată românească. *Vatra* se naște din dorința nobilă a redactorilor ei de a contribui la dezvoltarea culturii naționale, de a lega nemijlocit literatura română de viața, sufletul și aspirațiile poporului, condiție esențială a realizării unității culturale și spirituale a neamului românesc.

Intenția declarată a celor trei redactori nu este aceea de a impune „o critică severă” și nici de a limita accesul celorlalți scriitori în paginile revistei ci dezideratul lor era acela de a face din noua publicație „un organ literar pentru toți românii, un mijloc pentru propagarea aceluiași gust și aceluiași fel de a simți și de a gândi în toate părțile poporului românesc”, I. L. Caragiale, I. Slavici și G. Coșbuc au dovedit o deschidere deosebită către diversele direcții literare manifestate în epocă, adresând un apel scriitorilor vremii interesați deopotrivă de evoluția și de afirmarea literaturii naționale: „Ne adresăm deci cu încredere frățească la aceia dintre scriitorii noștri, care împărtășesc vederile noastre, și îi rugăm să se unească cu noi, pentru ca, lucrând împreună, să le putem da românilor o lectură nu numai variată și interesantă, ci totodată și românească.”²

Țelul lor major era acela ca, prin sprijinirea literaturii originale, naționale, să ofere întâi de toate publicului cititor o revistă plăcută, atractivă și instructivă, care să fie în deplină concordanță cu gusturile și preferințele lui. „Foaia aceasta — se spunea în încheierea articolului program — nu e făcută pentru noi, ci pentru obștia cititorilor ei; nu dar pe placul nostru, ci potrivit cu gustul ei are să fie făcută. Ne vom da deci silința să cunoaștem gustul cititorilor noștri și vom ține seamă

¹ Articolul-program, *Vorba de acasă*, în *Vatra*, nr. 1, 1894, p. 1.

² Ibidem.

de el, dându-le pe cât se poate și pe cât se concordă și cu vederile noastre, lectura pe care ei înșiși doresc s-o aibă.”³

Cum era și firesc, în domeniul poeziei, colaborarea cea mai rodnică și cea mai valoroasă o are George Coșbuc. În paginile *Vetrei* publică un mare număr din poeziile sale reprezentative, reunite ulterior în volumul *Fire de tort*, apărut în 1896. Poeziile lui G. Coșbuc răspundeau programului revistei, sprijinind eforturile pentru unitatea și înflorirea literaturii naționale, și totodată aducând imagini vii, caracteristice, din realitățile vremii, îndeosebi din viața țăranimii, evocând trecutul istoric, exteriorizând sentimente și aspirații comune întregului popor român.

O parte dintre poeziile publicate în *Vatra* sunt evocări pline de sensibilitate ale satului transilvănean, creații lirice care reconstruiesc, într-un exil asumat, reperele esențiale ale unei geografii spirituale (*Mama, Iarna pe uliță, Paștele*). Tonalitatea nostalgică și elegiacă din poeziile amintite se transformă radical în operele cu tematică socială. Poeziile, *Noi vrem pământ, In opresores, Decebal către popor, Doina*, devin reflectări ale unei atitudini angajate față de problemele sociale și politice ale acelor vremuri.

Poezia românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a stat sub semnul tutelar al romantismului, curent cultural amplu, ce își va pune amprenta inevitabil asupra mișcărilor literare ulterioare. „Curent literar de o longevitate surprinzătoare, romantismul nu ia sfârșit odată cu poezia eminesciană, nu-și încheie ciclul evolutiv în literatura română. Toposuri romantice vor supraviețui în lirica lui George Coșbuc, mai ales în acea parte a ei, vizionară, în care sentimentul grandorii și al eroismului este dominant.”⁴

Începutul noului veac se va caracteriza deci prin nașterea unor tendințe culturale ce vor reitera elemente specifice romantismului, subordonate acum unui profund sentiment de redeșteptare națională. Chiar dacă poartă în ea ecouri ale romantismului, poezia sa are marele merit de a fi profund originală și novatoare, poetul reușind să eludeze tendința copleșitoare a epigonismului eminescian. „Eminescu a tras în poezia noastră o brazdă atât de adâncă, încât contemporanii și urmașii s-au împotmolit într-însa vreme îndelungată. Eminescianismul ajunsese o boală pe care lipsa de talent a epigonilor o agrava din zi în zi. Intervenise o criză, o epocă stearpă și ștersă, parcă geniul Eminescu ar fi sleit toată vâna literară românească.(...) Atunci a

³ Idem.

⁴ Julian Boldea, *Poezia clasică și romantică*, Editura Aula, Brașov, 2002, p. 210

venit Coșbuc. A pornit de-a curmezișul curentului general, croind altă brazdă, fără șovăire, privind drept înainte.”⁵

Criticul Octav Șuluțiu observa pertinent că, „poetul a apărut la timp, parcă printr-o potriveală a destinului, pentru a însenina atmosfera sumbră creată nu atât de Eminescu însuși cât, de minorii săi imitatori. Coșbuc nu i se opunea lui Eminescu, ci venea să arate că mai este posibil și un alt drum pentru inspirație și creație.”⁶ Erupând din vatra sacră a Ardealului, Coșbuc și-a unit propriul cânt cu tonurile cântării neamului, mărturisind: „*Sunt suflet în sufletul neamului meu/ Și-i cânt bucuria și-amarul -/ În ranele tale durutul sunt eu, /Și-otrava deodată cu tine o beu/ Când soarta-ți întinde paharul. / Și-oricare-ar fi drumul pe care-o s-apuci,/ Răbda-vom pironul aceleiași cruci/ Unindu-ne steagul și larul, / Și-altarul speranței oriunde-o să-l duci, / Acolo-mi voi duce altarul.*” (Poetul)

Creația coșbuciană creionează o monografie a vieții rurale, a obiceiurilor și a tradițiilor satului, evocând virtuțile poporului nostru dar și frământările sale profunde. „Poezia, oglindă superioară a vieții ridicată la rangul de simbol, devine astfel, la rândul ei, izvor de viață - cel mai înalt îndreptar al sufletului unui neam întreg. De la această lege nu s-a abătut nici poezia lui George Coșbuc; și diversitatea judecăților și a părerilor emise asupra ei ne dovedește autenticitatea, puterea de vitalitate a unei opere în stare să fi împrumutat atâtea interpretări și să fi fost capabilă de a îmbrăca atâtea năzuinți.”⁷

Poetul continuă și la *Vatra* direcția estetică pe care o manifestase și în etapele anterioare ale creației sale. Satul tradițional, în special cel transilvănean, va sta în centrul creației sale lirice ca spațiu de manifestare a spiritualității românești. „În poezia sa, cu străfunduri de mare limpezime, unde stau topite esențele etnicității noastre, neamul întreg se poate recunoaște, așa cum se recunoaște și în gravele orgi marine ale lui Eminescu, și în vechea baladă populară. Ca și Eminescu, Coșbuc ridică specificul etnic în zone alpine de sublimare estetică. Neam și țară trăiesc prin el și se transformă în aurăria grea a unui vers... Am putea spune că Eminescu se completează — pe linia esențelor noastre etnice cristalizate în artă — prin George Coșbuc. Eminescu aduce clocotul adâncimilor noastre sufletești și vastitatea unor orizonturi pierdute în

⁵ Liviu Rebreanu, *George Coșbuc*, în volumul *Coșbuc văzut de contemporani*, ediție alcătuită de Al. Husar și Georgeta Dulgheru, Editura Pentru Literatură, București, 1966, p. 251

⁶ Octav Șuluțiu, *Energetism*, în volumul *George Coșbuc - Biblioteca critică*, Editura Eminescu, București, 1982, p.257

⁷ Ion Pillat, *George Coșbuc - 20 de ani de la moartea poetului*, în volumul *George Coșbuc - Biblioteca critică*, Editura Eminescu, București, 1982, p.207

metafizic; Coșbuc surprinde floarea albă a luminișurilor noastre interioare.(...) Senin și înalt, în cerul pur al viziunilor sale lirice de-o uriașă sănătate sufletească, George Coșbuc a făcut pentru poezia noastră, ceea ce un Mistral a făcut pentru poezia Provanței franceze.”⁸

În redacția *Vetrei*, George Coșbuc își clarifică și definește poziția față de literatura de la momentul respectiv, printr-o orientare către folclor, ca bază a literaturii culte. Totodată, este preocupat de limbajul popular, în esență este vorba de o cristalizare orientată spre desăvârșirea unității culturale a poporului român prin reîntoarcerea la limba poporului, la tradițiile lui, elemente care ne definesc profund spiritualitatea.

Poeziile publicate în revistă sunt inspirate din universul rural ardelenesc și nu se rezumă doar la idilizarea acestui spațiu. O parte a creațiilor coșbuciene poartă amprenta durerii celor mulți și asupriți. De aceea, „poetul țărănimii” (cum, destul de rigid și de constrângător, îl caracterizase Constantin Dobrogeanu-Gherea) se înregimentează voit în rândurile luptătorilor pentru dreptate și libertate. Militantismul social al creației coșbuciene se reflectă exemplar în *Noi vrem pământ!*, una dintre cele mai cunoscute poezii ale epocii care a generat-o. Textul liric plasează satul tradițional ardelenesc într-o nouă dimensiune existențială. Depășind registrul unui element decorativ sau al unui univers idilic, satul lui Coșbuc devine aici o realitate socială, care se cere redescoperită și redimensionată. În această poezie imaginea satului românesc patriarhal este demitizată prin plasarea acestui spațiu într-o dimensiune a realului.

Poezia *Noi vrem pământ!* apare într-o atmosferă de încordare politică și socială, fiind publicată în numărul 3 al revistei *Vatra*, pe fondul tensiunilor create în Ardeal de Procesul memorandiștilor. Geneza acestei poezii o putem reconstitui cu ajutorul memoriilor celor care l-au cunoscut. Cea mai detaliată prezentare a momentului care a inspirat poezia îi aparține lui Alexandru Vlahuță și apare într-un articol publicat în 1919, în *Luceafărul*. „Coșbuc urca încet, pe jos, dealul Pașcanilor. Spusese birjarului să-l aștepte sus, la bordei. Era o dulce dimineață de vară;(...). Coșbuc pășea încet, gânditor, în liniștea acelei dimineți de vară. La o vreme, aude vorbă-n urma lui - un glas mânios de femeie necăjită, care-și muștra bărbatul, răsuna ca o toacă. Poetul, tinchind din mers privi îndărăt: un om ș-o femei, mărunței și slabi amândoi, veneau agale, cu ochii în pământ. Gura ei, meliță, vorbea repede și cu răutate. Spunea de juncanii vânduți astă-

⁸ Radu Gyr, *Coșbuc, poetul luminișurilor*, în *Universul literar*, nr. 14, 1943, p. 2

iarnă, de birul neplătit, de datorii, de bordeiul în care plouă, de fata pe care nu pot s-o mărite - de multe, de multe.

El tăcea. Rar, când se mai oprea femeia ca să-și ia suflet, s-auzea și vorba lui scurtă, gravă, pururea aceeași:

- N-avem pământ!

Rostea vorbele astea fără să-și ridice ochii, mereu cu același ton, și parcă mereu alt înțeles. Era aici tânguire, aici blestem, aci întunecată resemnare, aci înfricoșat strigăt de revoltă.

Coșbuc s-a oprit în loc să asculte. Ei au trecut pe lângă el fără să-l bage-n seamă - femeia, depănându-și cetania ei de muștrări, bărbatul însemnându-i clipele de odihnă, cu veșnica încheiere:

- N-avem pământ!

Și pe când ei se adânceau în zare, din vechile lor suferinți un cântec nou se urzea în marele suflet al poetului.”⁹

În lucrarea sa din 1939, *Mușchetarii literaturii române moderne*. A. Vlahuță, I.L. Caragiale, Delavrancea și Coșbuc, C. Săteanu amintește la rândul său evenimentul ce a devenit sursa de inspirație. Situația este însă ușor diferită: „Pământul Moldovei a inspirat pe Coșbuc să scrie revoluționara poezie *Noi vrem pământ!*

Poetul, străbătând ținuturile moldovenești, cum singur a povestit-o, a poposit în mijlocul câmpului, intrând în vorbă cu un țăran. Acesta, instinctiv simțind că are cui vorbi, începu să-i înșire toate neajunsurile și toate nevoile. Poetul îl asculta și tăcea. Era parcă o clipă de evlavie în această spontană spovedanie a bietului plugar, care ofta ca din rărunchi:

- Ei, Doamne, de-am avea pământ, toate ar fi calea-valea!...

Coșbuc tresări, luminat de o idee:

- Va să zică, vouă vă trebuie pământ? întrebă poetul.

- Păi da, noi vrem pământ! răspunse tovarășul său de taclale.

Aceasta e geneza inspirației lui Coșbuc.”¹⁰

Poeziadespre care Constantin Dobrogeanu-Gherea afirma: „Adevărul e că *Noi vrem*

⁹ A. Vlahuță, „*Noi vrem pământ...*”, în volumul *Coșbuc văzut de contemporani*, ediție alcătuită de Al. Husar și Georgeta Dulgheru, Editura Pentru Literatură, București, 1966, pp.81-82

¹⁰ C. Săteanu, *Mușchetarii literaturii române moderne*. A. Vlahuță, I.L. Caragiale, Delavrancea și Coșbuc, Editura Presa Bună, Iași, 1939, p. 105

pământ! e poate cea mai țărănească dintre creațiile lui Coșbuc”¹¹, reflectă așadar tema acutelor frământări sociale ale epocii, temă susținută în text și de tonalitatea vehementă ce amplifică registrul vindicativ. „Personalitatea creatoare a lui Coșbuc a fost prin excelență energetică. Poetul se dovedește, în ultimă analiză, a nu fi fost un contemplativ, și aceasta poate îi nedumerește și îi nemulțumește azi pe poeți și pe criticii lui. Coșbuc a fost un temperament activ, combativ, care nu a scris, ci a înfăptuit poezia. Pentru el, mai mult decât pentru alții, scrisul nu a fost un mod de a visa, ori de a evada din realitate, ci o modalitate de a face, de a acționa.”¹²

Expresie metaforică a suferinței și a revoltei țaranului român, poezia se constituie într-o veritabilă diatribă la adresa asupritorilor. Vehemența tonului se naște din convingerea autorului că, într-un act de justiție firească, pământul trebuie să aparțină celor care îl muncesc de veacuri. Rememorând circumstanțele în care poezia a apărut, Slavici nota: „împărtaşeam toți trei (Coșbuc, Slavici și Caragiale n.n.) vederile celor ce ziceau că stăpânirea asupra pământului nu li se cuvine decât celor harnici, care au totodată și priceperea cuvenită de a-l munci. Aveam deci în gândul nostru să fie luate măsuri ca cei lipsiți de cuvenita destoinicie pentru chivernisirea avutului lor să fie nevoiți a-și vinde pământul, iar celor harnici și pricepuți să li se deie puțința de a agonisi pentru ca să-și cumpere pământ.”¹³

Crezul artistic al poetului, reflectat în această poezie-manifest, va fi consemnat, peste ani, și într-un document manuscris păstrat la Biblioteca Academiei, în care poetul își reafirmă convingerile exprimate în textul liric: „Toți am fost învinuiți câteodată... Am fost și eu și sunt vrednic de învinuire. Am scris odată și l-aș mai scrie, dacă nu l-aș fi scris, cântecul *Noi vrem pământ !.*”

Titlul este reprezentat de o construcție exclamativă ce potențează forța revendicării celor mulți și obidiți. Prezența pronumelui „noi” în debutul titlului sugerează împletirea vocii poetului cu glasul celor a căror suferință și revoltă o dezvăluie textul liric. Prin asumarea monologului dramatic relația poet-colectivitate devine organică, indisolubilă. „*Țăranul* lui Coșbuc e verosimil doar dacă acceptăm că el e, dintru început, integrat *convenției dramatice* în care, poetul devine actor, asumându-și rolul personajului.”¹⁴ Verbul la modul imperativ „vrem”, urmat de determinantul „pământ”, substantiv ce va deveni laitmotivul poeziei, amplifică forța

¹¹ Constantin Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, volumul II, Editura Minerva, București, 1970, p. 21

¹² Octav Șuluțiu, op. cit., p. 256

¹³ Ioan Slavici, *Închisorile mele, Amintiri, Lumea prin care am trecut*, Editura Albatros, București, 1998, p.346

¹⁴ Andrei Bodiu, *George Coșbuc - monografie, antologie, receptare critică*, Editura Aula, Brașov, 2002, p. 38

revendicărilor și dezvăluie tragismul existențial al unei întregi categorii sociale.

Construită pe baza tehnicii monologului adresat și având ca epicentru sintagma „*vrem pământ*”, poezia se alcătuiește din șapte decime (decimă - strofă alcătuită din zece versuri) ce dezvăluie gradat cauzele revoltei și ale suferinței adunate de-a lungul veacurilor în sufletul țăranului român. Unică prin violența acuzării, ea reușește să exprime răspicat atitudinea poetului, registrul revoltei se amplifică treptat și demască vina asupritorilor, fiecare vers aducând o nouă acuză într-un rechizitoriu metaforic.

În prima strofă, degradarea în care se zbate țăranul „flămând și gol” este raportată inițial la un singur exponent „scuipat” și „bătut” de ciocoi, folosit ca vită de povară, oropsit și batjocorit. În versurile următoare revolta se generalizează, „eu” devine „noi”, pentru ca revendicarea „*vrem pământ*”, repetată de cinci ori în text, să reverbereze și să amplifice tonalitatea amenințătoare. Prin vocea poetului, ecou al glasului țăranilor răzvrățiți, sunt demascate orânduirea nedreaptă și instrumentele de exploatare ale asupritorilor străini, aduși „de vânturile” vitrege ale istoriei. „*Ciocoi pribeag, adus de vânt,/De ai cu iadul legământ/ Să-ți fim toți câini, lovește-n noi!/ Răbdăm poveri, răbdăm nevoi/ Și ham de cai, și jug de boi/ Dar vrem pământ!*”

Spectrul sărăciei și al unui război nedrept răzbat în versurile următoare, în care este înfierată lipsa oricărei sensibilități a celor ce par a fi fără de lege și fără de credință. „*Înjuri ce-avem noi drag și sfânt:/ Nici milă n-ai, nici crezământ!*” Acceptarea durerii și a umilinței ar fi justificată de existența unei singure condiții „*De-ar fi pământ!*” Gestul de sfidare a sacralității pe care „ciocoi” îl fac prin transformarea cimitirului în lan (aici element al mercantilismului unei lumi injuste) e surprins într-o lamentație sfâșietoare: „*De-avem un cimitir în sat/ Ni-l faceți lan, noi, boi în jug./ Și-n urma lacomului plug/ Ies oase și-i păcat!.../ Ne-ați scos și morții din mormânt; -/ O, pentru morți și-al lor prinos/ Noi vrem pământ!*” Glasul obidiților trece de la expunerea obiectivă a situației intolerabile la invocarea sentimentului de umanitate: „*Voi ce-aveți îngropat aici? / Voi grâu? Dar noi strămoși și tați / Noi mame și surori și frați! / În lături, venetici! / Pământul nostru-i scump și sfânt, / Că el ni-e leagăn și mormânt; / Cu sânge cald l-am apărat, / Și câte ape l-au udat / Sunt numai lacrimi ce-am vărsat / Noi vrem pământ!*”

Pământul se identifică cu țara, cu istoria ei scrisă cu sânge și cu lacrimi de suferință. Apostrofa, avertismentul, amenințarea, se împletesc în aceste ultime versuri pentru a reda în modul cel mai viu sentimentul de nedreptate socială pe care îl nutrește țăranul „*N-avem puteri și chip de-acum / Să mai trăim cerșind mereu, / Că prea ne schingiuiesc cum vreu / Stăpâni luați*

din drum!” Astfel se justifică mânia robilor ce nu mai pot răbda și anunță premonitoriu inevitabila răsturnare a ordinii sociale: „*Când nu vom mai putea răbda, / Când foamea ne va răscula, / Hristoși să fiți, nu veți scăpa / Nici în mormânt!*” Revolta și îndârjirea împietresc sufletul țaranului și revarsă o neagră amenințare, ca un uriaș val al durerii. „Răzvrătirea rămâne doar o promisiune, o profeție poate și de fapt în adorația aceasta funestă aproape, primară, pentru pământ constă lirismul întunecat al poeziei.”¹⁵

La nivel stilistic se remarcă prezența masivă a enumerațiilor ce gradează crescendoul suferinței: „*flămând și gol, făr-adăpost*”, „*și mai scuipat și mai bătut, „răbdăm poveri, răbdăm nevoi/Și ham de cai și jug de boi*”, „*bătăi și lanț*”, „*obezi și chinuri(...) și nevoi.*” Antiteza noi - voi e evidențiată de interogațiile și de exclamațiile retorice „*Voi ce-aveți îngropat aici? / Voi grâu? Dar noi strămoși și tați / Noi mame și surori și frați! /*” Imaginile cu un puternic impact vizual conturează un univers apocaliptic: „*Și-n urma lacomului plug/ Ies oase și-i păcat!*” iar nuanța vaticinară a finalului anunță descătușarea energiilor eliberatoare.

Elegie a suferinței și cântec de revoltă, *Noi vrem pământ!* dezvăluie o realitate cutremurătoare a satului transilvan, strivit de trudnica robie. În satul acesta, revărsat din margine de codru spre câmpie, zac însă forțe telurice capabile de răsturnări tulburătoare. Sintetizând rolul și locul creației coșbuciene în contextul literaturii române, Octavian Goga afirma „Ce-a fost Coșbuc în evoluția noastră literară? Să-mi spună el: <<Sunt suflet în sufletul sufletului neamului meu / Și-i cânt bucuria și-amarul.>> Noi stăm smeriți în fața geniului creator al neamului care și-a răscumpărat cu jertfe actul de justiție de care s-a împărtășit și acum, când stăruie înaintea noastră umbra lui Gheorghe Coșbuc, îi închinăm și ei cuvintele scrise pe mormântul marelui Florentin (Dante Alighieri n.n.) în Biserica Santa Croce: *Onorate l'altissimo poeta!*”¹⁶

¹⁵ Petru Poantă, *Poezia lui George Coșbuc*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p. 134

¹⁶ Octavian Goga, *Naționalism dezrobitor*, Editura Albatros, București, 1998, pp. 228-229.

Bibliografie

1. Bodi, Andrei , *George Coșbuc - monografie, antologie, receptare critică*, Editura Aula, Brașov, 2002.
2. Boldea, Iulian, *Poezia clasică și romantică*, Editura Aula, Brașov, 2002.
3. Cordoneanu, Maria (coord.), *George Coșbuc interpretat de...*, Colecția Biblioteca critică, Editura Eminescu, București, 1982.
4. Dobrogeanu-Gherea, Constantin, *Studii critice*, volumul II, Editura Minerva, București, 1970.
5. Goga, Octavian, *Naționalism dezrobitor*, Editura Albatros, București, 1998.
6. Husar Al. și Dulgheru Georgeta, *Coșbuc văzut de contemporani*, Editura Pentru Literatură, București, 1966.
7. Poantă, Petru, *Poezia lui George Coșbuc*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976.
8. Pop, Ion, *Gellu Naum, Poezia contra literaturii*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj- Napoca, 2001.
9. Săteanu C., *Mușchetarii literaturii române moderne. A. Vlahuță, I.L. Caragiale, Delavrancea și Coșbuc*, Editura Presa Bună, Iași, 1939.
10. Slavici, Ioan, *Închisorile mele, Amintiri, Lumea prin care am trecut*, Editura Albatros, București, 1998.
11. Articolul-program, *Vorba de acasă*, în revista *Vatra*, I, nr. 1, 1894.
12. Gyr Radu , *Coșbuc, poetul luminișurilor*, în *Universul literar*, nr. 14, 1943.
13. Tăslăuanu C. Octavian , *Anul 1913*, în revista *Luceafărul*, XIII, nr. 1, 1914.

IAȘI POSTWAR PUBLISHING SKETCH

Maria Lucreția Sturtzu

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The current research aims to sequence several periods between 1948-1989, the publishing work of several poets from Iași, collaborators of „Iașul nou”, „Iașul literar”, „Cronica” and „Convorbiri literare” literary magazines. The paper aims to become what we might call finally Iași postwar publishing sketch.

The basic idea of beginning the study, proposed by this project, is the fact that the common points of those who are part of the post-war generation of poets from Iași, around literary magazines of that period are represented by literary value or non-value and existence in parallel, the radical specific manifestations of the communist period.

Keywords: research, literary magazine, communism, generation

În Cluj, București sau Iași au existat permanente reviste de cultură, chiar, și cu atât mai mult în tulburata perioadă postbelică, respectiv după 1948 – *Almanahul literar*, devenit *Steaua*, *Tribuna*, *Pentru pace și cultură*, *Luptăm*, denumit ulterior *Iașul Nou*, ajuns mai târziu *Iașul literar*, apoi *Convorbiri literare*, *Cronica* – tot la Iași, *Viața Românească*, *Vatra* – din Tg. Mureș, *Tribuna* – din Sibiu, *Ramuri* – din Craiova, *Astraș.a*.

„Revistele și ziarele care plecau din tipografii spre cititorii români în primii ani ai dictaturii comuniste purtau (...), fie numele unor vechi publicații românești de stînga („Contemporanul”, de pildă), fie, mai ales nume copiate după cele folosite în statul de la Răsărit, de unde venea lumina: „Tînărul Leninist”, „Orizont”, „Scînteia” etc. Tot ce ținea de viața

culturală, de la Școala de literatură și Academie până la titlurile revistelor, tindea să devină copie obedientă a modelelor din țara sovietelor.(...)”¹ Despre oricare dictatură vorbim, despre oricare ideologie a timpului postbelic românesc am dori să discutăm, anii lui Gh.-Dej, anii care au urmat sub Ceaușescu, este știut acum că întotdeauna s-a urmărit vehement doar o „naționalizare” a tuturor bunurilor, inclusiv a celor culturale. Ziare, reviste, edituri, muzee – toate ajungeau puse la dispoziția celor care formau „poporul democratic”, fără a se lua în discuție vreun drept asupra proprietății intelectuale, fără să se recunoască vreo elită creatoare de cultură. Chiar și titlurile unor reviste cu programe vechi își îmbrăcau masca dictată de ideologia comunistă, schimbându-și numele, rămânând de fapt aceleași. Naivitate sau ignoranță? Intoleranță la cultură sau pur și simplu neștiință? Întrebări care nu au cum să nu îți treacă prin minte, după ce începi să studiezi trecutul lor.

Ne vom ocupa, însă în paginile care urmează, doar de una dintre revistele ieșene ale perioadei în discuție, acestea făcând obiectul de cercetare propus. Așadar, lucrarea de față se dorește a fi o trecere în revistă a statutului pe care îl avea prima dintre revistele culturale ieșene din prima parte a perioadei postbelice.

Nu se urmărește aici o privire analitică sau axiologică, ci doar o schițare a unor secvențe de activitate publicistică literară ieșeană din perioada amintită, având în vedere, cum este și firesc, și structura colectivelor redacționale sau scurte precizări asupra secțiunilor ce intrau în formatul publicațiilor. În același timp, lucrarea de față oferă și un sumar selectiv al unor nume din cultura română, care semnează în paginile respectivei publicații periodice. Discuțiile pe marginea paginilor ieșene în discuție se succed, în funcție de perioada în care aceasta a ființat, cronologic, începând cu primul număr, conform istoriilor critice și literare. În același timp, lucrarea mai oferă și trimiteri bibliografice cu privire la existența și, în unele cazuri, la prestația redacțională și colaborațională existentă în revista respectivă.

„Cum bine se știe, revistele literare îndeplinesc un rol esențial în mobilizarea și orientarea activităților literare. Capacitatea de a coagula în jurul lor viața culturală n-a fost mai mică în perioada comunistă. Dimpotrivă. În lipsa altor spații dedicate dezbaterilor publice în domeniul artei, audiența publicațiilor s-a amplificat. (...) Statul, care finanțează începând cu 1948

¹Ctin. Pricop, *Literatura română postbelică. Preliminarii*, Vol.I, Editura Universității Al. I. Cuza, Iași, 2005, p. 122. op. cit., pp. 144-149

publicațiile, se ocupă, în mod „organizat”, de tot ce ține de existența periodicelor, de la conținutul acestora până la componența redacțiilor. (...)”²

La Iași, situația vieții revistelor literare este similară cu cea din Cluj sau București. După apariția, în 1949, a unei reviste ***Pentru pace și cultură, Luptăm***, - doar numerele 1 și 2 cu „această denumire bizară”³, după cum notează criticul Ctin. Pricop, devine începând cu 1950, odată cu nr.3, o revistă a Uniunii scriitorilor din Iași, schimbându-i-se doar numele, respectiv ***Iașul nou, Almanah literar al Uniunii Scriitorilor din R.P.R.*** Numele revistei ***Pentru pace și cultură, Luptăm***, nume care apare în notele de istorie și de critică literară și însoțit de semnul exclamării, dar și nemarcat în vreun alt fel, era „titlul întreg, proletcultist, ales de Gh. Agavriloaei, al primei publicații literare oficiale ieșene de după război. Cu precizarea din subtitlu: *Omagiu adus de scriitorii și poeții moldoveni (!), primei Conferințe pe țară a Scriitorilor din Republica Populară Română*. Iași, 1949. Același „fost ilegalist” semnează și întâiul articol de fond, datat chiar **18 Martie**, din care reproducem câteva pasaje, credem... edificatoare: „Scriitorii moldoveni și în special cei ieșeni, în consfătuirea din 18 februarie 1949, s-au recunoscut, printre alte slăbiciuni și lipsuri, faptul că nu au adus la îndeplinire tot ce era necesar pentru îndrumarea și mobilizarea scriitorilor pe baricadele frontului ideologic, că nici scriitorii ieșeni n-au activat într-o singură organizație destul de unitară și de puternică, pentru a rezolva problemele care-i privesc. (...)”⁴.

Referitor la conținutul acestui prim număr, se regăsesc în paginile de istorie literară însemnări exacte legat de „producția literară” publicată aici. Aceasta este prezentată pe genuri literare, precizându-se că succesele există în planul versurilor și al nuvelei, textele publicate având o strânsă legătură cu realitatea trăită de masa largă a muncitorimii. Există eminemamente o literatură proletcultistă, imitatoare a lozincilor realist-socialiste, fără a putea ocupa vreun loc pe o presupusă – la vremea aceea – scară a valorilor estetice. „Ceea ce-i mai grav este că încercarea de a travesti minciuna sub o haină <<artistică>> și a o pune să stea la masă cu cititorii onești trecea drept literatură de <<pagina întâi>>. Ion Istrati, cel care în tinerețe făcuse o politică naționalistă, fundamental și structural antibolșevică, încearcă acum să prezinte *Rușii* sovietizați ca pe niște

² Ctin. Pricop, *op. cit.*, pp. 144-149

³ Ibidem

⁴ Lucian Dumbavă, *Ei, care au scris. Din istoria Asociației scriitorilor din Iași, vol. 1: 1949-1959*, Editura Everest/Evenimentul, Iași, 2000, p.9.

<<eliberatori autentici din obidă>>, primiți cu osanale de niște săteni primitivi (ajunși în această stare), dar teribil de <<conștienți>> privind viitorul lumii (globalizare maiacovskiano-stalinistă), scoși parcă de-a dreptul de prin paginile „Scânteii” unde prozatorul ieșean începuse să colaboreze cu <<portrete>> epice din mediul rural, revoltător ... atipice și cu reportaje elogiind eroisme absolute fictive. Valoarea literară (și morală) acceptabilă au doar poeziile *Îndemn* de Otilia Cazimir și *Balada fulgerului* de Mihai Codreanu, deoarece se mențin cu intenție în sfera generalităților cât mai puțin <<angajante>> – criteriu hotărâtor de apreciere într-o primă etapă sufocantă, opresivă, în ceea ce privește libertatea de cuget și expresie prin opera literară.”⁵ Apare însă, legat de publicarea nr. 2 și o notă de „laudă” la adresa lui G. Lesnea, fost muncitor, despre care istoricul specific faptul că abia scăpase de unele anchete „dure” în legătură cu caracterul antisovietic al unor poezii de-ale sale scrise pe când se afla pe front de răsărit.

Este criticat nivelul slab în privința romanului ieșean existent, al dramaturgiei și, la fel, în ceea ce privea critica literară. Considerat tot un minus din punct de vedere calitativ, se amintește și de absența unei redări clare a ceea ce – notează același istoric – se numea „lupta de clase la orașe” sau „eroismul omului nou în condițiunile create de regimul democrației populare”. Nr. 2 al aceleiași publicații apare în format de ziar, ca fiind „Almanah literar al Uniunii Scriitorilor din R.P.R”. În format de carte va ajunge *Iașul Nou* (cu majusculă !), an II, nr. 3-4, din luna mai a anului 1950. Apare în continuare pe prima copertă și denumirea de almanah, iar pe ultima va apărea notat: „*Iașul Nou*, almanah literar, apare sub conducerea unui comitet. Redactor responsabil: Ion Istrati. Redacția: str. Cuza Vodă, 45, Iași. Ad-ția centrală: Editura pentru Literatură și Artă, București, B-dul Ana Ipătescu, 39 (...)”⁶. Începând cu numărul 5-6, Ion Istrati nu mai apare ca „redactor responsabil”.

Cu noua denumire, de *Iașul Nou*, apare ca publicație lunară, din mai 1950, până în aceeași lună a anului 1954. Site-ul Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Iași, menționează și acesta că același Almanah apare începând chiar din 1949, după Conferința Scriitorilor din R.P.R., care avusese loc în luna martie a aceluiași an. Almanahul „Iașul nou” (urma să apară la 2 luni – de 6 ori pe an, într-un tiraj de 3000 exemplare). „*Iașul nou* reprezintă o continuare a culegerii *Pentru*

⁵ Ibidem, p. 10.

⁶ Ibidem

pace și cultură luptăm (1949-1950), conform și I. Hangiu⁷. În lipsa unui articol-program, menționează Hangiu, este repodusă, în primul număr, opinia redacției despre Plenara Scriitorilor din R.P.R., Filiala Iași. Tot I. Hangiu menționează în continuare, referitor la conținutul almanahului, că se făceau frecvent unele precizări legate de numerele publicației, subliniindu-se faptul că, la Iași există condiții necesare apariției unei reviste care să contribuie la a oferi posibilitatea scriitorilor de a participa la construirea socialismului și la apărarea păcii. ***Iașul Nou*** va fi condus de un „comitet de redacție”. De amintit sunt numele celor care semnează frecvent în paginile publicației respective: D. Almaș, Mihai Codreanu, Otilia Cazimir, D. Ignea, George Lesnea, N. Țațomir, Gh. Scripcă, Dragoș Vicol, Costeche Anton, Iosif Mira, Al. I. Ghilea, Ion Istrate etc.

Începând cu 1951, mai exact cu nr.227 din 9 februarie al revistei „Contemporanul”, se poartă discuții cu referire la faptul că redacția care se ocupă de Almanahul ieșean amintit mai înainte percepe eronat modul în care trebuie privit „principiul criticii și autocriticii ca metodă de lucru. Mai mult chiar: că în redacția Iașului Nou s-a cuibărit un spirit de ostilitate față de acest principiu al muncii (...) că munca în redacția Iașului Nou se duce la un nivel politico-ideologic foarte scăzut.(...)”⁸ Deși această publicație are minusuri, este totuși apreciată pentru a se pune problema devenirii sale ca revistă. Ceea ce rămâne criticat în continuare este că redacția respectivă nu a știut să „se bucure” de rangul acordat: „A știut, însă, redacția ieșeană să valorifice acest sprijin, să-l folosească în vederea învingerii greutăților și a îndreptării lipsurilor? Răspunsul este negativ. Nu numai că nu l-au folosit, ci, dimpotrivă, a adoptat față de ajutorul primit o atitudine neprincipială, complet lipsită de spirit autocritic. (...)”⁹

Regăsim în sfaturile pe care „Contemporanul” le oferă redacției din provincie și articolul „Împotriva banalizării lozincii autocriticii”, care aparține lui Stalin însuși și care învâța că: „Autocritica este o metodă deosebită, o metodă bolșevică de educare a clasei muncitoare în genere, în spiritul dezvoltării revoluționare”¹⁰. Sunt considerate „controversate” poeziile lui Țațomir și G. Mărgărit, datorită „abstractismului și formalismului, ca neidentice”, iar în cazul

⁷ Ion Hangiu, *Presa românească de la începuturi pînă în prezent. Dicționar cronologic 1790-2007*, volumul III 1945-1989, Comunicare.ro, București, 2008, p. 118.

⁸ Lucian Dumbravă, op.cit., pp. 55-59.

⁹ Ibidem

¹⁰ Ibidem

prozei se critică „sărăcia tematică, predilecția aproape exclusivistă pentru sectorul rural, dezlănarea acțiunilor și zugrăvirea palidă a eroilor pozitivi (...). Poezia – cu puține excepții – este tot atât de abstractă și retorică (...). Proza, în loc de a se îmbogăți, se rezumă la trei schițe nesemnificative. (Nici nu se amintesc autorii.) Sectorul principal al luptei pentru constituirea socialismului, viața din întreprinderi continuă a fi ocolită. Nr. 8 al almanahului nu cuprinde nici un material de acest fel. Cât despre critică, persistă aceeași condamabilă neglijență față de fenomenul literar local. (...)”¹¹

Tot în legătură cu paginile publicației, în dicționarul lui Hangiu, așa cum am mai precizat și într-un alt articol publicat, apare notat că la „mâna întinsă” de „Contemporanul”, care dădea atunci un „ajutor serios” *Iașului nou*, redacția almanahului a dat dovadă de faptul „(...) că atitudinii combative îi luase locul un spirit de practicisim îngust, de mulțumire de sine”. Sunt și aici amintite, ca și în alte scrieri de specialitate, secțiunile existente în publicație, lirica fiind caracterizată a fi proletcultistă, proza limitându-se la sectorul agricol, iar în ceea ce privește critica, este la fel menționat că existau numeroase și serioase lipsuri. Componenta redacției nu este precizată, după cum este remarcat și de D.G.L.R.: „**I.n.** răspunde mai ales unor imperative politice, propunându-și să devină o publicație „în slujba maselor largi de cititori”. Aproape fiecare număr începe cu un grupaj de versuri, a căror tematică este racordată la directivele ideologice și politice ale momentului: lupta pentru pace, alegerile, îndeplinirea planului stat, condamnarea imperialismului etc.”¹² D.G.L.R. menționează, la fel, nume de colaboratori, numindu-i „poeți ieșeni consacrați”¹³ pe Mihai Codreanu, Otilia Cazimir, George Lesnea, N. Țațomir etc.

Arhiva existentă, care ajunge a fi publicată în volumul despre *Asociația scriitorilor din Iași*, primul volum doar văzând lumina tiparului, autorul acesteia decedând înainte să ofere cititorilor interesați și celelalte volume rămase în manuscris, face precizări detaliate și asupra începutului pe care tânărul Nicolae Labiș îl va trăi alături de ieșeni. „Dosarul nr.6/1951, destinat actelor contabile justificative, le conține și pe cele privitoare la tov. N. Labiș (care) se cheamă la Uniunea Scriitorilor Filiala Iași pentru a participa la Consfătuirea tinerilor scriitori din Moldova,

¹¹Ibidem

¹²*Dicționarul general al literaturii române (D.G.L.R.)*, Academia Română (coordonator general, E. Simion), vol. 3-E/K, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 557.

¹³Ibidem

alături de alții, el fiind un copilandru, dar având poezii publicate în ziarul regional „Zori noi” din Suceava. (...) Durata deplasării: de la 20 Noiembrie 1951 ora 4 la 21 Noiembrie 1951 ora 17. Se găsesc într-un plic cele două bilete de tren, clasa a III-a, cu care Labiș a călătorit. La consfătuire a atras o atenție deosebită, iar în seara zilei de 20 noiembrie a legat numeroase prietenii. Datorită recomandărilor lui Dragoș Vicol, George Sindorovici ș.a., a colaborărilor trimise, inclusive pri cinaclurile din Fălticeni și Suceava, el era bine cunoscut și apreciat în redacția almanahului „Iașul Nou”. Mai mulți redactori și scriitori erau de părere că aducerea sa la Iași i-ar favoriza dezvoltarea personalității artistice. (...)”¹⁴

Ca urmare a celor citate mai sus, în aceeași *Istorie* este relatat cum asistentul universitar pe atunci, Constantin Ciopraga, redactor și el, se deplasează de mai multe ori la Fălticeni, unde tânărul poet este elev la „Nicu Gane”, și unde chiar Ciopraga fusese elev, pentru „documentare, contacte cu colaboratorii, întâlniri cu cititorii” etc., toate aceste fiind socotite pe atunci „dări de seamă ale activității de redactor”, ajungând în cele din urmă, pe 9 octombrie 1951 să declare într-un:

„Raport sumar asupra deplasării delegatului Filialei la Fălticeni

Subsemnatul Const. Ciopraga m-am deplasat la Fălticeni în zilele de 7 și 8 Oct.a.c., pentru a lua legătura cu tov. N. Labiș.

Am discutat corecturile care trebuiesc aduse poemelor sale: „*El, din America*”, „*Vasile*” și „*Cântec drag*”. Poetul și-a luat angajamentul să refacă poemele în cel mai scurt timp. (...)

Aduc la cunoștință Filialei propunerea tov. N. Labiș de a se transfera cu studiile la Iași unde ar putea face progrese. Roagă Filiala să-i mijlocească transferarea la un liceu din Iași, în calitate de bursier pe care o are și la Fălticeni.”¹⁵

Labiș se va transfera la Liceul „M. Sadoveanu” din Iași, unde va fi conducător al cinaclului literar din școală. Aici, va cunoaște pe George Mărgărit, poet și publicist de a cărui prietenie se va bucura până la sfârșitul scurtei sale vieți. Va publica în revista ieșeană și seria „prelucrări” din Lenau (pornind de la varianta literară făcută de Ștefan Siklody) iar două din

¹⁴ Lucian Dumbravă, op.cit., pp. 68-71.

¹⁵ Apud Lucian Dumbravă, op.cit.

traduceri vor apărea tot în *Iașul nou*. Apoi, din păcate pentru tânărul poet, destinul l-a condus spre București, în 15 septembrie 1952 fiind admis la Școala de literatură „Mihai Eminescu” de aici. Datele referitoare la această decizie a sa nefiind concludente, însă rămâne precizat că acesta ar fi avut o altă soartă dacă nu pleca în capitală, unde – așa cum știm cu toții – a și murit în urma unui accident în decembrie 1956, „buzduganul unei generații”, așa cum l-a numit E. Simion, „lovindu-se” de doar două volume publicate, „Primele iubiri” și „Lupta cu inerția”. Debutul lui Nicolae Labiș, va rămâne legat de *Iașul Nou*, prin publicarea versurilor, având titlul *Fii dârz și luptă, Nicolae!*, numărul din 1 decembrie 1950. (D.G.L.R., amintește titlul eronat, anume, *Fii dârz și luptă*, semnată Nicolae, 8/1950)¹⁶. În 1951, în cursul întregului an, Labiș nu a mai publicat în *I.N.* decât poeziile „Manifestație” (nr.3-4, p.7), care e percepută de istoria literară ca „o copilăroasă improvizație agitatorică”¹⁷, „Deputatul” (nr.7-8, p.5-5, semnat cu pseudonimul N. Mălin și „Cântec drag”. Așa cum relatează și istoria literară, Labiș a conștientizat destul de repede că e necesar să se depărteze de o ideologie nepotrivită versului și esteticii sale, iar multe dintre construcțiile sale lirice fiind în acel timp „actualizate” forțat de către redacții aflate sub impulsul unor „sarcini de partid”. Motivul pentru care le amintesc este acela că respectivele versuri sunt, în mare parte necunoscute. „Receptiv, entuziast, de un optimism molipsitor, în plină formare intelectuală ce se va dovedi mult mai complexă, cu talentul și ușurința de a versifica „frumos”, curgător și sprintar ieșite din comun, N. Labiș accepta să „politizeze” inspirații cuceritoare, de netăgăduit, nu din chemări lăuntrice substanțiale, ci de hatârul publicației, (...) al retribuției consistente (...). Asta o făcea poate fără remușcări, dar și fără pretenția de a fi scris o capodoperă. În cazul aspirațiilor din urmă, poezia sa se iveaua și se ordona altfel.”¹⁸ Aceste „operații pe text deschis” pe care Labiș le va mai accepta o vreme, vor conduce spre agrearea numelui său de către U.S. Filiala Iași, care în 1952 îl va propune pe tânărul poet ca fiind „numit, ținând seama de posibilitățile sale literare, ca responsabil al Cenaclului literar „A. Toma”, înființat pe lângă *Iașul Nou*, cenaclu care va ajunge ulterior propus spre dezmembrare de același N. Labiș. Așa cum specifică și istoricul, „cu toate onorurile și afecțiunile primite, gândurile acestuia zburau de-acum fatidic spre alte zări.”¹⁹

¹⁶D.G.L.R., op. cit.

¹⁷Apud Lucian Dumbravă, op.cit.

¹⁸ Ibidem

¹⁹Ibidem

Într-un viitor referat este impetuos necesar a se discuta, tot legat de această revistă/almanah și despre alte nume importante care au rămas simboluri ale perioadei respective: Otilia Cazimir, Mihai Codreanu, George Lesnea și alții care, eventual, pot fi discutați doar din punctul de vedere al prestației lor în cadrul unei publicistici postbelice ieșene cu multe carențe ori cu multe victorii, pe care semnatarii paginilor de atunci le-au avut în cea mai sordidă perioadă a societății românești.

Concluziile sunt cât se poate de clare. S-au închis cărți și s-au închis, în același timp, uși peste ceea ce a însemnat ideologia postbelică și cea comunistă, legat de viața publicațiilor de cultură sau doar de creație literară. Există, însă numeroase pagini care nici nu sunt cunoscute, și care nici nu vor fi, atâta timp cât tinerii cercetători nu vor avea curiozitatea să le descopere ori să le aprofundeze. Pentru toți cei care au fost scriitori, poeți sau prozatori, dramaturgi sau doar publiciști ai acelor vremuri, stă permanent o sabie deasupra capului lor. Dacă aceasta se va ridica vreodată sau dacă va cădea definitiv, decapitându-i, rămâne doar în puterea celor care se ocupă cu studiul acestei perioade, pe cât de tumultoasă, pe atât de umbrită de urâtenia care a marcat acel ireversibil timp.

Bibliografie

1. Boldea Iulian, *Critici români contemporani*, Editura Universității Petru Maior, Tîrgu-Mureș, 2011
2. Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă*, Editura Humanitas, București, 2010
3. *Dicționarul general al literaturii române (D.G.L.R.)*, Academia Română (coordonator general, E. Simion), vol. 3-E/K, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005
4. Dumbravă Lucian, *Ei, care au scris. Din istoria Asociației scriitorilor din Iași, vol. 1: 1949-1959*, Editura Everest/Evenimentul, Iași, 2000
5. Manolescu Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008
6. Negrici Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației Pro, București, 2003
7. Pricop Constantin, *Literatura română postbelică. Preliminarii*, Vol.I, Editura Universității Al. I. Cuza, Iași, 2005.
8. http://www.romlit.ro/literatura_romn_i_comunismul_ii
9. http://www.romlit.ro/demnitatea_intelectualului_romn
10. http://www.romlit.ro/canonul_literar_proletcultist?caut=presa%20proletcultista

POLEMICI CORDIALE OR A DISCUSSION ABOUT MORAL RADICALISM

Mariana Simona Vîrtan (Pleșa)

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

Abstract: This essay is focused on the confessions found in Octavian Paler's work named Polemici cordiale. This is a book about the freedom of thinking and speaking, a way of representing moral radicalism, about assuming the immediacy, where the author talks in the name of the human being rentally kept into the space of a full process of mixing the worlds. Using the symbol of polemics with the author recreates semantically, he proposes as a solution the approximation of a calm, reflexive and objective dialogue on the background of a society damned to search its sense without finding it. These polemics, filled with cordiality, cure the sadness of human being selfsituation between the edges of the major dystopia created by communist doctrine. Whithout trying to become a justice defender, the author mixes together, in a tectonic structure, the reality of totalitarian communist regime who has thrown the society into the profane trap of the time with some opposites elements into the only space where no desacralisation could ever reach, his own conscience.

Keywords: comunism, confession, polemics, cordiality, conscience, dialogue

„Ce pot face polemicile, fie ele și cordiale, când viața e ca o coridă?” este una dintre întrebările anatema care i-a fost adresată autorului *Polemicilor cordiale*, într-un interviu, de către Viorel Cacoveanu.¹ Răspunsul oferit de autor nu poate să ne surprindă deoarece ipostaziindu-ne în cititori fideli ai operelor sale, am fi putut anticipa simplitatea aluzivă a acestui răspuns: „Ce pot face polemicile? Să substituie monologului, dialogul. Ceea ce e enorm. Marea tragedie greacă s-a născut în clipa în care Eschil a introdus în scenă al doilea actor. Polemicile, păstrate într-un cadru

¹ Viorel Cacoveanu, *Interviuri literare*, Colecția Opera Omnia, publicistică și eseu contemporan, Editura Tipo Moldova, Iași, 2014, p. 91.

de perfectă civilitate, ferite de veninul atacurilor la persoană sau <<loviturile>> care într-o coridă ar fi huiduite, pot fi fecundate pentru cultură, pot limpezi apele tulburi și, de ce nu, pot spori nivelul de civilizație intelectuală al combatanților.”² Acest răspuns trasează așadar validarea vizuală dar și scriptică a acestei scrieri care stă sub semnul grecescului „*polemikos*”, revizuit și reinterpretat, în cheie personală de autor, instanță care trebuie să jongleze între cele două principii definitorii: să fie un om al „liniștii și al discreției”³. Potrivit accepțiunii *ad litteram*, idea de polemică s-a născut ca o discuție în contradictoriu, ca o ceartă, o luptă de idei. Dezbaterile polemice aveau loc pe teme de artă, literare sau științifice, fiind considerate ca ceartă, act prin care conlocuitorul se considera jignit, nedreptățit, fiind dornic de revanșare. Așadar asocierea celor doi termeni din titlul volumului nu este întâmplătoare și nici derizorie ci, paradoxal, conformă discursului literar pe parcursul căruia autorul nu-și propune să ofere lecții, să dea sfaturi, să judece sau să nominalizeze. Alta este intenția auctorială, deconspirată prin discreția asocierii celor doi termeni „polemică” și „cordialitate”, aflați într-o serie practic antonimică a cărei frontieră laxă se completează în imaginea unui oximoron decriptat subtil, printr-o serie de coduri semantice. Cu ajutorul lor, Octavian Paler declanșează mecanismele de „judecată” în răspăr pentru o varietate de teme, preponderant morale și eseistice, dmascate în eseurile reunite sub acest titlu „totemizat, emblemă ce a urcat în transcendența copertei, și-a cucerit independența și se bucură de o carieră pe cont propriu.”⁴ Aceste eseuri se construiesc sub diferite forme ale scriiturii: fie scrisori, fie discursuri sau convorbiri, toate sunt îmbrăcate în haina eticului și a moralei, în tot atâtea expuneri problematizante câte numiri actanțiale se perindă prin fața polemistului care „și-a asumat lucid vulnerabilitatea.”⁵ Deși sub amprenta acesteia, confesiunile din *Polemici cordiale* devin proiecții ale unei imposibile așezări, în spațiul îngustat al „civilității”. Și nu este vorba doar de situarea antedecembristă între limite și tăceri reglementate de societatea sărăcită de atributele sacralului, grav alunecată în tenebrele unui paradis profanat. Gravitatea și greutatea mărturisirilor din volum este cu atât mai stringentă cu cât pare a se raporta și societății postcomuniste, manifestându-și actualitatea până în prezent. Războiul convingerilor, tăcerilor și strigătelor, adevărului sau minciunii, antrenează, conform unui plan prestabilit, prototipul unui om decadent, învățat să se lupte fanatic cu toți și cu toate. Bătăliile s-au dus și se

²*Ibidem*, p. 91

³ Aurel Dragoș Munteanu, *Opera și destinul scriitorului*, Editura Cartea Românească, București, 1972, p. 28

⁴ Nicoleta Sălcudeanu, în prefața la Octavian Paler, *Polemici cordiale*, ediția a II-a, Polirom, Iași, 2008, p. 6

⁵*Ibidem*, p. 15.

duc astfel, pe toate planurile. Și tocmai o altă alternativă de a exprima aceste convingeri este ceea ce autorul ne propune sub metafora încifrată a *Polemicilor cordiale*: cordialitatea de a defalca provizoratul ființei, fără a fi nevoie de ipostazierea celor implicați în războinici vehemenți ai ideii mărturisite. Soluția pe care o propune și o aplică totodată este aceea a dialogului pașnic, reflexiv și obiectiv, pe fundalul unei societăți damnate să se caute dar fără posibilitatea de a se regăsi: „Oare se minte azi mai puțin decât înainte de '89? Comunismul schilodea omul prin teroare. Azi omul e schilodit prin libertatea trăită urât. Regula înainte era <<să-ți ții gura>>. Regula acum, e <<să-ți bați gura>>.”⁶ Cartea vorbește în numele unei ființe prinse locativ în spațiul unui plin proces de amalgamare a lumilor. Pe fondul contrastului oferit de conjunctura biografică a situării în socialul communist și propriile convingeri, trăiri și rezonanțe, autorul își asumă condiția omului pur și simplu dar nu oricum ci rezonând cu sinceritatea. Angoasa situării de sine, între marginile distopiilor majore antrenate de doctrina comunistă, își găsește vindecarea prin aceste polemici îmbibate de cordialitate. Apelând astfel la raportările livrești analizate, pe parcursul scriiturii, anulează sentimentul utopiei ființiale, făcând posibil un revers al acesteia. Astfel reflecția se transformă într-o armă redutabilă, menită să anuleze prăbușirea kafkiană în nonsensul existențial. *Polemici cordiale* devine așadar o carte despre libertatea de a gândi și de a spune: „Epurând <<elementele biografice și psihologice>>, fertilizând abstractul, aduce confesiunea la o stare de agregare pură, distilată, agravitațională.”⁷ Pare aproape imposibilă o situație de acest gen, ținând cont de contextual social și politic în care regula supraviețuirii este apelul la tăcere și rezonarea cu cerințele impuse ale supunerii totale în fața unui regim înjositor și direct responsabil pentru infinite tăceri, asumate prudent.

În spațiul literaturii lui Octavian Paler, toate acestea se anulează. Singurul compromis pe care autorul *Polemicilor cordiale* pare să și-l adjudece este acesta. Nu va trece Rubiconul social din pricina unei situații nepotrivite în contextul mișcărilor aferente anului '83. Nu este un act de curaj anulat așa cum sinceritatea auctorială îl declară: „Pot admite că statul <<supt vremi>> era o formă de lașitate. Dar dincolo de asta, am încercat să rămân decent într-o istorie indecentă, ilustrând ideea <<omului acrobatic>>.”⁸

Prin confesiunile din *Polemici cordiale* dovedește că acest Rubicon putea fi trecut dar nu

⁶ Daniel Cristea-Enache, *Octavian Paler, Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2012, p. 182

⁷ Nicoleta Sălcudeanu, *Op. cit.*, p. 9

⁸ Daniel Cristea-Enache, *Op. cit.*, p. 106

în maniera transparentă și umană cu care ne-a obișnuit autorul. În acest mod, cuvintele lui Iulius Cezar „Alea iacta est” și-ar fi pierdut substanța și relevanța. Ar fi devenit un simplu artificiu literar ori Octavian Paler nu a pactizat niciodată cu acestea.

Apariția cărții transferă această netrecere a Rubiconului social într-o altă cale de revoltă, cea a probității morale, a asumării imediatului, a curajului de a gândi și a spune altfel decât o făceau cei din jur. La puțin timp după apariția acestei cărți va fi destituit de la conducerea ziarului „România liberă”. O destituire asumată și așteptată, despre care Mircea Zăciu nota în Jurnal: „G. a telefonat: L-au dat afară pe Paler. În locul lui e o tovarășă Costache, șefa femeilor din R.S.R (sau așa ceva). Nu sunt deocamdată detalii (...). Plătește Paler polița publicării articolelor lui Păunescu despre <<competență>>? [...] În cazul lui Paler se pare că ordinul ar fi venit direct de la Cabinetul nr. 2 (cabinetul Elenei Ceaușescu n.n).”⁹ Anul apariției volumului, 1983, creează așadar, în evoluția socială dar și scriitoricească un moment de răscruce unde autorul stabilește alte coordonate cardinale ale actului scriiturii, renunțând la cele după care lucrase până atunci, în celelalte scrieri ale sale. Poetica solară a amintirii, elementele biograficului și ale psihologicului sunt decalate și transmutate din spațiul fertil al confesiunii. Aceasta rămâne singura cale prin care autorul decantează tiparele echilibrate ale abstractului în care atitudinea umană amalgamează lumile, unind contrariile și diversificând instanțele ordonatoare de simboluri amplu nemijlocite în sfera scepticului. Distanța dintre apolinic și dionisiac înaintea în această scriere, întâlnindu-se în punctul fățiș, prin emulație pentru a defini „comedia divină” a vieții cu infernul ei. Disociindu-se astfel de nenumăratele detalii rafinate și elegante, regăsite în *Drumuri prin memorie. Egipt. Grecia sau Italia sau în Caminante*, stilul auctorial se modifică vizibil, fapt anunțat încă din moto-ul cărții: „Scopul disputelor nu trebuie să fie victoria, ci propria noastră morală. (J. Joubert)”¹⁰ Locul călătorului vizionar, atent la detalii estetice, temporale sau locative, racordate la tumultul experiențelor livrești este luat de eseistul „războinic”¹¹, așa cum îl numește Eugen Simion în *Dicționarul General al Literaturii române*, care uzitează de „stil al deciziei și al ultimatumului”¹². Percepem, încă din moto, palierele de receptare a traseului descriptiv-narativ, folosit în *Polemici Cordiale*. Disputa devine atitudine funcțională, în baza unui cod invers,

⁹ Mircea Zăciu, *Jurnal*, (1982-1983), vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 218

¹⁰ Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 5.

¹¹ Eugen Simion, *Dicționarul General al Literaturii române*, vol. V (P-R), Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p.19

¹² *Ibidem*, p. 19

uzurpând locul victoriei pentru a o înlocui cu morala. Prin urmare, grada textului oferă o receptare a paradigmei existențiale, prin raportare la „radicalism moral și marțialitate nesimțit cordială.”¹³

Capitolul *Polemică și polemici*, inserat în volum, oferă chintesența accepțiunilor „polemicii”, explicându-i mecanismele de interpretare și traducând, pentru cititori, înțelesurile metafizice oferite, în sens larg, acestui lexem. Extrapolând semnificațiile uzuale ale termenului, înțeles de „judecătorii” volumului și activate în general prin ideea de polemică, Octavian Paler reconstruiește accepțiunile cuvântului, într-o haină nouă, alăturând în context cordialitatea, fără a cădea în provizoratul nonsensului, așa cum fusese acuzat de Ion Barbu.

Argumentele pertinente și pe deplin justificatoare, refac imaginea acestei asocieri deloc aleatorie și întâmplătoare menită să mențină unitatea culturii. Această unitate constă, în opinia sa, în capacitatea celor care fac cultură de a conlucra cu binele și răul pe care îl pot arunca asupra ei. Marile evenimente care au contrabalansat rivalitatea cultural-artistică și pe care le exemplifică în acest capitol au ferit cultura de starea immanentă a involuției și a superficialității, conferită de atmosfera pașnică dintre creatorii ei: „Cred, aşadar că o cultură nu trebuie să evite polemicile și să deploreze rivalitățile. Ele o feresc și de lăncezeală și de confuzie. Ne-am putea oare imagina cultura română fără opoziția dintre Maiorescu și Gherea? Ne-am putea închipui cultura franceză, și nu numai, fără cearta dintre clasicism și romantism? Sau Renașterea fără rivalitatea tăioasă dintre Leonardo și Michelangelo? Multe capitole glorioase din istoria culturii sunt, în fapt, povestea unor certuri. N-a fost aproape toată a doua jumătate a secolului trecut, în artă, o luptă fără menajamente între gustul academic și impesionism? Dacă m-aș teme să împing paradoxul prea departe, aş spune că numai în epocile plicticoase și stagnante a existat o armonie fără opinii. În rest, istoria culturii este plină de confruntări. Polemicile, pasiunile, controversile au împiedicat cultura să semene unui lac somnolent pe care se așează netulburată mătasea broaștei.”¹⁴

Capitolul teoretizează oarecum înțelesul exhaustiv al polemicii, în afara naturii sale beligerante, distanțând polemica pentru idei și de idei de cea nepotrivită, inutilă și defăimătoare care slujește interese și pasiuni, menite să distrugă spiritul disputei corecte, loiale și veridic raportată la utilitate. Exemplul elocvent pe care îl oferă autorul, pentru a-și susține argumentarea, pro polemică este dat de cazul Baudelaire - Flaubert: „Dacă disputele lui Baudelaire fac parte din

¹³ Nicoleta Sălcudeanu, *Op. cit.*, p. 12

¹⁴ Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 122

istoria culturii, procesul intentat lui Baudelaire face parte ca și procesul intentat lui Flaubert, din istoria agresiunilor împotriva culturii.”¹⁵

Sentința cu grav rol moralizator pe care o oferă în finalul capitolului, este un apel către necesitatea culturii și a celor ce o validează de a păstra spiritul polemic dar nu ca modalitate de denigrare, suspectare și diminuare a propriilor valori ci ca prilej de decantare și măsurare a existenței opiniei pozitive, pertinente și decente a celor avizați să o ofere: „dacă somnul națiunii naște monștri, somnul dialogului naște dogme. Iar dogmele sfârșesc totdeauna prin a înnăbuși ceea ce pretind că sacralizează.”¹⁶

Polemica văzută ca adjuvant pentru eradicarea esteticului este capabilă așadar să anuleze profanarea adusă de dogma, ca urmare a inexistenței dialogului. Sub transparența polemicii, autorul mizează pe probitatea dialogului cultural ca soluție salvatoare pentru evoluția și existența nemijlocită a culturii la nivelul autoimpus al calității și substanțialității în detrimentul cantității.

Capitolul imediat următor: *Neutralitatea activă* vine în completare, justificând accepțiunile pozitive ale celui alt termen: cordialitatea, pe care se sprijină, în fapt, conținutul ideatic al volumului. Stilul devine mai abrupt, neiertător și sarcastic iar exprimarea tăioasă și invectivă: „Jur pe cenușa iluziilor mele că am crezut în șansa unei dispute intelectuale. Jur pe tristețea mea că n-am știut ce grave confuzii semănau ideile mele despre cordialitate și ce coșmar reprezintă pericolul civilizației. Jur pe singurătatea mea că nu mi-am dat seama cât de inacceptabil era răul de a discuta normal și că, susținându-l, mă expuneam ca sfântul Sebastian tuturor săgeților.”¹⁷

Tonul ironic continuă în mărturisirea sa, lovind reverențios și direct, prin formula intitulată „neutralitatea activă”, devenită și titlu al capitolului: „Am descoperit prea târziu această veche înțelepciune ca să mă mai pot folosi de ea. Dar, mai ales, îmi pare rău că nu mi-a venit în minte la timp o formulă, oarecum neașteptată în cultură, <<neutralitate activă>>, care, fără să implice riscurile înfricoșătoare ale cordialității, are avantajul că pare limpede fără să fie. Ea neagă și afirmă în același timp. Neagă o apartenență de grup și totodată se delimitează de înțelepciunea struțului, ceea ce intră întru totul în vederile mele. Singurul reproș pe care i l-aș face e că nu prea înțeleg cum poți fi neutru față de adevăr și față de ceea ce iubești. Din care cauză am o vagă

¹⁵*Ibidem*, p. 123.

¹⁶ Octavian Paler, *Op. cit.*, pp. 124-125

¹⁷*Ibidem*, pp. 126-127

bănuială că <<neutralitate activă>> ar putea însemna și o demisie elegantă, o formă ceremonioasă de a te scuza că nu vrei să arzi.”¹⁸

Această formulă, amplu detaliată aici, propune un consens chiar și o accepțiune mai mult negativă a compromisului tăcerii sau a situării neimplicate pro sau contra combatanților. Sigur că această situație este acceptată ironic prin prisma unor trimiteri spre numeroși aplicanți ai acestei pseudo-implicări. Frontiera estetică este depășită în paginile acestei scrieri, prin dimensiunile exacerbate conferite eticului și moralității salvatoare: „sobrietatea aceasta cam scrobită îi stă bine, e numai a lui, îți inspiră încredere, știi că e semnul unei profunde probități morale”¹⁹. Conferințele, discursurile, scrisorile sau convorbirile inserate aici îmbină, prin codurile semantice ale mărturisirii austere, golate de grandios, prin nepervertirea severității stilului și prin exprimarea sinceră și voită a scepticismului ca atribute ale prudenței meditative sau ale reflecției cărturărești.

Protocolul pe care îl urmează amestecă, într-o structură tectonică, realitatea concretă a regimului autoritar și autocrat comunist antrenând fără refuz proximitatea unei societăți căzute în capcana timpului social profanator și o serie de elemente antagonice cu rol curative, în singurul spațiu neprofanat și nestrămutat în păcatul tăcerii și aplatizării, propria conștiință.

Cartea vorbește așadar despre o serie de valori umane nealterate de realitatea socială sufocantă și nedesfînțate de ochii atenți ai Securității: „chiar dacă parabolice, scrierile sale sunt mai puțin esopice decât o bună parte a literaturii din comunism, considerată <<curajoasă>>. Sunt rezistente la timp.”²⁰ Sunt inserate aici ample polemici în care sunt antrenate simboluri care deși anaforice sunt transferate în acest câmp arhetipal nou primind astfel alte conținuturi metafizice.

Cu siguranță, nu în mod arbitrar, cartea începe și se termină cu aceeași pomenire a Sfinxului, simbol al tuturor enigmelor și axă a transcendentalului, păstrător al tainelor lumii și al cheii cunoașterii acestora. Conform simbolisticii mitologice, așezarea sa cu fața către Răsărit, către lumină nu este întâmplătoare, arătând astfel viața ca renaștere. E posibil ca încrederea în această renaștere să-l fi motivat pe autor să-l așeze drept început și sfârșit, drept Alfa și Omega, în structura cărții sale.

După cum ne-a obișnuit în celelalte scrieri, autorul reface călătoria livrescă pentru a o încredința credibilității și aventurii conștiinței pe cea propriu-zisă. Ochiul călătorului

¹⁸ Octavian Paler, *Op. cit.*, pp. 127-128

¹⁹ Mircea Zăciu, *Op. cit.*, pp. 216-217

²⁰ Nicoleta Sălcudeanu, *Op. cit.*, p. 9

înmagazinează imagini ale actualului autentic, opunându-le celor redată de mitologie și regăsite în lecturile sale: „Teba nu mai e decât un oraș provincial, așipit în câmpie, cu o statuie a lui Alexandru cel Mare, ridicată într-o piațetă din apropiere.”²¹ Distanțarea afabilă de spațiul mitologiei și umanizarea universului din *illo tempore* îi provoacă autorului realizarea unei panoramări în care se-mbină elementele oarecum triviale sau mai degrabă desanctizate ale imediatului cu cele ale lumii mitologice: „Un alai de nuntă se oprește în piațetă. Se fac fotografii lângă statuia lui Alexandru cel Mare, celibatar convins. Toți râd. Sînt veseli.”²²

Din acest peisaj al Tebei, reprodus în primul capitol, par să se sustragă toate atributele sacralului și ale mitologicului. Lipsește chiar și imaginea Sfînxului. Autorul explică, oarecum nostalgic dar resemnat, această absență: „Pentru prima oară nu mă mai mir că locul Sfînxului de la Teba a rămas gol. Nici că toți sfînciții pe care i-am văzut prin muzee, surâd tăcuți. Ei ne lasă să ne punem singuri întrebările de care avem nevoie.”²³

Să fie oare un semn că sacralul și-a conferit locul profanului? Sau că omul a primit, o dată cu izgonirea din Rai atributele zeului suprem, cunoașterea binelui și a răului și liberul arbitru de a se situa între acestea? Din acest motiv Sfînxul și-a pierdut atribuțiile mistice, lăsând omului, după cum autorul concluzionează, capacitatea de a-și formula singur întrebările. Cele două convorbiri cu Sfînxul, așezate strategic în volum, refac un cerc existențial în care se-mpletesc în subsidiarul întrebărilor imparate descripții discrete ale slăbiciunilor, dezgoliri punctate minuțios ale obsesiilor personale dar și anatema osândirii în contingent.

Prima „convorbire” cu Sfînxul reverberează dialectica „Judecății de Acum”, ca parte integrantă a procesului literar. Autorul trasează liniile opoziționale ca semne ale unei distopii majore între această judecată și Judecata de Apoi. Actul opozițional este folosit ca pretext pentru a analiza rolul scriitorului, în contextul situării sale în dialectica artei. În această convorbire imaginară cu Sfînxul, autorul inserează, cu o intensitate punctuală, o serie de întrebări pe care i le impută Sfînxului și la care reverberează răspunsuri izvorâte din rațiunea obiectivă a unei conștiințe a „omului recent.”²⁴

Fără a se erija în rolul unui justițiar, autorul emite o serie de sentințe cu impact apoteotic în aventura desfășurată în timpul social. Sigur că trimiterea cauzală se întoarce tot spre spațiul

²¹ Octavian Paler, *Op. cit.*, pp. 8-9

²² *Ibidem*, p. 11

²³ *Ibidem*, p. 12

²⁴ Nicoleta Sălcudeanu, *Op. cit.*, p. 14

mitologiei, autorul substituind condiției scriitorului pe cea a lui Oedip, ambii fiind sortiți să își accepte vina și judecarea ei, nu însă fără a o înțelege. Se întâlnesc în aceste întrebări și răspunsuri numeroase antinomii din a căror asociere derivă transparența confesiunii: conștiința vs. conștiinciozitate, inocența vs. vinovăție, naivitatea de a iubi totul și nenorocirea de a nu iubi nimic, martiri vs. călăi, speranță vs. neputință, etc. Înșirate voit în dialogul cu Sfinxul, aceste distanțări reconstruiesc ființa celui ce se mărturisește în fața lectorilor săi, ca într-un act de spovedanie asumată.

Concluzia este răspicat mărturisită prin perspectiva decriptării soluției de conviețuire cu propriul sine: „La urma urmei, a spera e un semn că n-am renunțat încă să judecăm normal, nu ne-am scârbit de logică și n-am încetat să visăm cum ar trebui să arate lumea și cum ar trebui să arătăm noi înșine. Încă mai știm ce vrem, deosebim încă răul de bine, abjecția de sublim, prostia de valoare, și dacă le deosebim încă mai putem să alegem... nu asta înseamnă a spera? Cred că avem nevoie de speranță nu atât pentru a fixa o țintă, cât pentru a urma un drum.”²⁵

Numeroasele opriri în parcursul culturii și literaturii deopotrivă sunt folosite ca pretexte pentru enunțarea propriilor coduri confesive. Tensiunile lumii devin tensiunile sale, realitatea nemijlocită întâlnindu-se, într-un punct terminus cu cea virtuală, imaginată. Grăitoare în acest sens este disputa Voltaire – Rousseau, pe care autorul o transferă din dosarul culturii înspre cel personal, extinzându-l asupra vieții în general. Folosindu-se de acest moment decisiv în istoria culturii, ca pretext, transferă semnificațiile antagonice ale sistemelor filosofice enunțate de cei doi gânditori congeneri asupra ființei pentru a-i justifica pendularea între cei doi poli care domină existența umană: rațiunea și sentimentele, congenere și ele.

Concluzia transparentă enunțată în urma acestei polemici propune, pe de o parte, ființa aflată în starea utopică de a exista, în baza uneia dintre ele, iar pe de altă parte reversul ei, ființa adăpostitoare a ambelor stări fără de care nu s-ar fi putut realiza „o pace încheiată la timp.”²⁶ Marea lecție a disputei dintre cei doi, cum o numește autorul, s-a soluționat paradoxal, în același fel, asigurându-le eternitatea, nu înainte de a trece prin experiența teribilă a supliciului.

Bătălia de la Waterloo, regăsită în scrisoarea necunoscută, reactivează dincolo de importanța așezării acesteia în galeria marilor bătălii ale lumii, la nivel intrinsec, relevanța ultimei bătălii, singura cu adevărat rezonatoare și decisivă. Bătălia aceasta nu este amintită întâmplător în

²⁵ Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 18

²⁶ *Ibidem*, p. 32

cuprinsul cărții căci vorbește, prin simbolistica ei, de capacitatea omului de a-și asuma înfrângerea chiar și atunci când victoria este sigură.

Autorul rememorează, prin glasul femeii, nu drama acestei victorii devenită ad-hoc înfrângere și curajul și demnitatea acceptării și asumării ei: „<<Vive l’empereur!>> Dar e greu să fii Napoleon când știi că peste câteva ceasuri poți pierde și totuși ieșind din cort, nu eziți să știi că toată lumea e împotriva ta și tocmai de aceea ridici mai mândru capul; să știi că nu mai ai nicio șansă și tocmai de aceea să înfrunți lupta. Nu e grandios, domnule?”²⁷ Ultima bătălie, prima nevictorie ce consimțeste pecetluirea destinului lui Napoleon în insula Sfânta Elena este amintită de autor nu întâmplător ci, mai degrabă, ca moment declanșator în imposibila așezare a umanului între limitele siguranței și certitudinii. Și ce exemplu mai potrivit putea aminti autorul dacă nu pe marele Napoleon?

În ordinea ontică a acestor reverberații polemice, își face loc, cum era de așteptat, spiritul unui apostat, îndreptat spre decompensarea unor tensiuni mărturisite prin raportare la semiotica paradisului și a păcatului originar. Până a ajunge să ne permitem a-l judeca, în dezacord autorul comunică vocii narative care vorbește în numele său, breviarul perceptiv prin care reface neconcordanțele propriului sistem cognitiv în raport cu profanarea spațiului sacru: „De aceea vreau să vă declar de la început că pe mine nu mă deranjează atât paradisul cât condiția pe care Dumnezeu a pus-o celor care vor să locuiască în paradis, făcând atâta caz din pricina unui măr.”²⁸

În baza unui discurs construit cu argumente obiective reamintește discordanțele binomului aparență – esență, strecurat în structura simbolică a spațiului sacru. Fără a-și propune să judece sau să dea sentințe, se abandonează spiritului meditativ sucombat într-o neutralitate relativă de sub a cărei mască lansează o serie de discordanțe unidireționale între intenția *de facto* și cea *de jure* a Creatorului față de actul propriei sale creații – omul: „N-am nimic cu Dumnezeu. Nu pe el îl judec. În definitiv, nici nu vreau să știu cum a ajuns atât de ursuz și inchizitorial. Se va fi întâmplat ceva, înainte de apariția noastră, care l-a ofensat sau l-a durut, și de aceea se răzbună. Dar, treaba lui. Nu-i aduc nicio vină. Din moment ce paradisul îi aparține, face ce vrea cu el, pune ce condiții dorește. E stăpân pe domeniul lui.”²⁹

Fără să fim părtinitori sau subiectivi, îi dăm dreptate autorului. Izgonirea din paradis a

²⁷*Ibidem*, pp. 57-58

²⁸*Ibidem*, p. 135

²⁹*Ibidem*, p. 136.

venit, pe de o parte, din cauza incapacității omului de a fi obedient dar, pe de altă parte, ca o asumare a trecerii întru cunoaștere, pe care a dobândit-o în momentul înfruptării din pomul oprit. Pledoaria formulată, prin vocea apostatului, rezumă o atitudine părtinitoare omului ale cărei acțiuni par a fi justificate pertinent, printr-o serie de argumente convingătoare. Fără a se ipostazia în postura de judecător, atribuie însă Divinității capacitatea de a fi vindicativ, modificând perspectiva validată de învățăturile biblice, cu privire la pierderea paradisiului de către om: „Numai iată ce am găsit: că Dumnezeu i-a făcut pe oameni fără prihană, dar ei umblă cu multe șiretenii.”³⁰

Cu toate că astfel ar putea rezona de aici o atitudine a răzvrătirii sau a celui nesupus ordinii stabilite de creator, vocea auctorială își îngăduie sieși o explicație care să reorganizeze dimensiunea umanului: „De ce să regretăm că ne-a izgonit din paradis? Am fi vrut să rămânem fără dragoste? De unde nostalgia de a fi pustii și singuri?”³¹

Imaginea spațiului sacru, construit cu abnegație și slăvit în cărțile sfinte, primește atributele profanului dar nu prin acțiunile săvârșite de cei doi conlocuitori ai grădinii paradisiului ci prin însăși rigiditatea și condițiile conviețuirii pe care le impune și pe care autorul le golește de substanță, în mod voit: „Domnul Dumnezeu a luat pe om și l-a așezat în grădina Edenului ca s-o lucreze și s-o păzească. Domnul Dumnezeu a dat omului porunca aceasta : <<Poti să mănânci după plăcere din orice pom din grădină, dar din pomul cunoștinței binelui și răului să nu mănânci, căci în ziua în care vei mânca din el, vei muri negreșit.>>”³²

Nu poate pactiza cu proximitatea singurătății pedepsitoare impusă drept condiție a viețuirii în acest topos, nici cu renunțarea la posibilitatea de a iubi, și de a fi iubit, interzise categoric aici. Concluzia sa este zguduitoare cu atât mai mult cu cât produce o suprapunere a celor două locații așezate ca simbolică la o distanță iremediabilă: „Nu credeți că un paradis fără dragoste nu mai este paradis ci infern?”³³

Păcatul strămoșesc, realul motiv al izgonirii din paradis este și el utopizat și aruncat în gheena nonsensului. Apostatul, nu întâmplător denumit astfel, reformulează momentul izgonirii din paradis și cauzele aferente acestei opțiuni la care Divinitatea a apelat, ca gest pedepsitor, pentru neascultare: „Am fost <<izgoniți>>, zicem, ca să arătăm probabil, că noi n-am vrut să părăsim paradisul. Am fost scoși cu forța de-acolo. Or, ar trebui să avem întreaga responsabilitate

³⁰*Eclesiastul* 7, 29.

³¹Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 134

³²*Geneza* 2, 15.17.

³³ Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 141

a fericirii și să spunem, răspicat, că noi am optat pentru izgonire, întrucât am optat pentru dragoste.”³⁴ Omul pare să fie astfel absolvit de orice vină strigată ca un stigmat la adresa omenirii de doctrina religioasă. Numeroasele anateme ale căror demers diacronic este redat în această lume dialogică solicită autorului infinite ipostazieri mânuite estetic, printr-o excepțională acuitate dovedită pe parcursul organizării discursului auctorial.

Părtinitoare ființei ce a pierdut dreptul de a trăi în paradis, neiertătoare cu Dumnezeu care i-a forțat pe cei creați, după chipul și asemănarea Lui, să se autoexileze din spațiul pe care L-a hărăzit pentru ei, în momentul săvârșirii actului Creației, în asentimentul lui Oedip, regele ce a pierdut tronul pentru că și-a asumat vina, invocând totuși contribuția destinului care l-a transformat în victimă, acuzatoare, împreună cu Socrate, al celor sortiți să nu se comunice, atribuindu-și astfel căderea în singurătate, vocea auctorială abdică, prin aceste trimiteri, din spațiul social impregnat de interdicții, de orice fel, pentru a evita prăbușirea kafkiană în nonsens.

Nu trece Rubiconul dar îl scrutează cu atenție, situându-se mereu nestrămutat de lângă malurile acestuia, deschizând accesul vizual și narativ al cititorului spre fauna unei lumi grav scufundată în amplul proces pe care Eugen Ionescu îl numea „*rinocerizare*”, o boală a secolului trecut, virală și contagioasă în spațiul social prin standardizare, lipsa de comunicare sau alienare.

Unica soluție de evadare, un exil autoacceptat și chiar provocat în spațiul ofertant al acestor „polemici cordiale” îl absolvă pe autor de orice culpă apropiată: „Octavian Paler a parvenit la o conștiință morală. N-a scrutat de pe un platou seren spectacolul bezmetic al compromisului ca umilință, și nici din văgăuna celui adăpostit. L-a asumat dramatic, i-a escaladat pereții din interior, pas cu pas, treaptă cu treaptă, ieșind la lumina cuvântului crud și reavăn.”³⁵

Și poate chiar acesta să fie mesajul acestor „polemici” fie ele și „cordiale”. Perindarea prin spațiul ofertant al culturii redă varii exemple prin care autorul formulează valențele sincerității proprii, ale omului rațional cel care potrivit lui Malraux este singurul care poate trăi „demn într-o istorie care nu este întotdeauna rațională”³⁶. Un subterfugiu la care autorul a apelat pentru a se apăra în caz că la un moment dat ar fi avut curajul să treacă Rubiconul ... Aceasta doar în cazul în care nu l-a trecut deja de nenumărate ori...

³⁴ *Ibidem*, pp. 142-143

³⁵ Nicoleta Sălcudeanu, *Op. cit.*, p. 7

³⁶ Eugen Simion, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii... jurnal parisian*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 303

Bibliografie

1. Cacoveanu, Viorel, *Interviuri literare*, Colecția Opera Omnia, publicistică și eseu contemporan, Editura Tipo Moldova, Iași, 2014
2. Cristea-Enache, Daniel *Octavian Paler, Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2012
3. *Eclesiastul* 7, 29.
4. *Geneza* 2, 15.17.
5. Munteanu, Aurel Dragoș, *Opera și destinul scriitorului*, Editura Cartea Românească, București, 1972
6. Sălcudeanu, Nicoleta, în prefața la Octavian Paler, *Polemici cordiale*, ediția a II-a, Polirom, Iași, 2008
7. Simion, Eugen, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii... jurnal parisian*, Editura Cartea Românească, București, 1977
8. Simion, Eugen *Dicționarul General al Literaturii române*, vol. V (P-R), Editura Univers Enciclopedic, București, 2006
9. Zăciu, Mircea, *Jurnal*, (1982-1983), vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995

THE FOUR SEASONS AS AGES OF THE SOUL

Anamaria Dobrescu (Popa)

Phd Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The work of Ana Blandiana abounds with symbols that reflect a very original imagination and a very intense inner life. The constant pursuit for understanding the most important coordinates of the human existence – life and death- is represented in surprising metaphores. Her prose is as picturesque and imaginative as her poetry, mostly in her first fictional short stories intituled "The Four Seasons" (1977). We will hereby try to reveal and outline the significances of her most suggestive and reccurent symbols using the method of psycocriticism conceived by Charles Mauron, which provides new interpretative dimentions to themes like the human destiny, liberty, the metamorphose of the soul, death and the destiny of the artist.

Keywords: myth, symbol, Ana Blandiana, the Four Seasons, psycocriticism

O personalitate eminentă culturală ca cea a Anei Blandiana, nu poate fi pe deplin înțeleasă și receptată fără relevarea dimensiunilor mitice ale operei sale. Artă este un fenomen de cultură. Ea se ridică deasupra structurilor formale, căutând esența ființei umane și a existenței ei, creația fiind rodul unui proces conștient și inconștient. Așa cum observa și Gilbert Durand, „Marile opere nu ne vorbesc despre un om, ci despre om”⁹⁵³. Este și cazul operei Anei Blandiana. Meritul acestor opere este că ele propun întotdeauna o formă de experiență universalizabilă. Dar pentru a valorifica la maxim potențialul lor, trebuie să recunoaștem superioritatea mitului asupra capriciilor *ego*-ului. „Numai mitologia poate în ultimă analiză să dea seama de ansamblul motivațiilor unei opere umane.”⁹⁵⁴. De aceea, trebuie să luăm în considerare cele mai relevante cercetări din domeniul mitologiei, iar una dintre aceste lucrări este cea a lui Charles Mauron *De la metaforele obsedante la mitul personal*, ce deschide orizonturi noi prin introducerea metodei psihocritice.

⁹⁵³ Gilbert Durand, *op.cit.*, pg. 150.

⁹⁵⁴ Ibidem, pg. 165.

Lucrarea la *De la metaforele obsedante la mitul personal* de Charles Mauron are ca scop creșterea înțelegerii operelor literare și a genezei lor. Autorul propune o nouă metodă de studiu, numită psihocritica, considerată un instrument util de analiză a textului literar, capabil să reveleze semnificații neobservate prin alte metode, a căror sursă ar fi personalitatea inconștientă a scriitorului.

Pornind de la teoria freudiană a modelului structural și a altor studii de psihologie asupra imaginației, Mauron consideră că opera de artă reprezintă crearea, parțial conștientă, parțial inconștientă, a unei realități compensatorii, în care dorințele profunde ale *id*-ului găsesc o cale de manifestare superioară, contribuind la eliberarea spiritului artistului de constrângerile realului. Această viziune plasează *id*-ul, inconștientul, ca sursă a oricărui act creator, deci, implicit a actului creației artistice.

Astfel, s-a născut o nouă critică, preocupată de stările cele mai adânci, de vise, de teme și de mituri, mai degrabă decât de fapte și de gânduri clare. Ea ar dori să surprindă în opera fiecărui scriitor, manifestările unui „eu profund”⁹⁵⁵. „Eul profund” unește conștientul de inconștient prin intermediul operei de artă. De exemplu, câmpia, simbol al deschiderii, al spațiului nesfârșit, asociată temei libertății de mișcare și de exprimare, își particularizează sensul, precizându-l, prin descoperirea ei în rețele de asocieri obsedante alături de ceață, negru, grup de oameni, în opoziție cu imaginea sufocantă a orașului. Dacă peste imagini mai suprapunem și stările exprimate, de la confuzie, la vină, reproș, la revoltă și senină acceptare, vom înțelege că la Ana Blandiana obsesia câmpului trădează dorința profundă de refugiu în spațiul liber al câmpiilor din copilărie și nevoia de securitate și de autoafirmare, permanent sabotate de regimul comunist.

Obiectul psihocriticii este studiul personalității scriitorului, în special al inconștientului. Operațiile care compun metoda psihocritică sunt:

Suprapunând texte ale aceluiași autor ca pe niște fotografii ale lui Galton, se fac să apară **rețele de asocieri sau grupuri de imagini obsedante** și probabil involuntare.

Se caută cum se repetă rețelele, grupurile sau structurile revelate de prima operație. Structurile desenează **figuri și situații dramatice**. Se combină analiza diverselor teme cu aceea a fantasmelor și a **metamorfozelor** lor. Ea conduce în mod normal la imaginea unui

⁹⁵⁵ Ibidem, pg. 14.

mit personal, fantasma cea mai frecventă la un scriitor, sau imaginea care rezistă suprapunerii operelor sale.

Mitul personal și avatarii săi sunt **interpretați** ca expresii ale personalității inconștiente și a evoluției acesteia.

Rezultatele astfel obținute prin studiul operei sunt controlate prin **compararea lor cu viața scriitorului**.⁹⁵⁶

Vom încerca în cele ce urmează o aplicație a metodei pe nouă texte scrise de Ana Blandiana: *Învingători*, *Descântec de ploaie*, *Dans în ploaie*, *Cântec de miner tânăr* (vol. *Persoana Întâi Plural*), *Elegie de dimineață*, *Ar trebui*, *Eclipsa* (vol. *Călcâiul vulnerabil*), *Cele patru anotimpuri – Iarna - Capela cu fluturi*, *Cele patru anotimpuri- Primăvara - Dragii sperietori*. Pentru o prezentare diacronică a evoluției mitului personal, am ales texte din perioade diferite, aflate la o distanță de 13 ani și, pentru o proba flexibilitatea metodei, am abordat două genuri diferite: liric și epic. (Anexa 1.)

Din suprapunerea acestor texte au reieșit câteva simboluri evidente, antrenate în rețele de asociații obsedante precum: **libertate**: *Câmp*, *Păsări*, *Vânt*, *libertate*, *iarbă*, *părul*, *hotărî*, *aripilor*; **Moarte**: *Mi-au prins în țărână rădăcini genunchii*, *Am dispărea*, *echilibrul naturii*; **Plecarea-așteptarea-întoarcerea**: *Se întoarece*; *așteptând*; *Învingători ne-ntorceam*; *Ca să mă-ntorc printre voi*, *Esti departe plecat și eu te aștept* (5), *Tu poți oricând să mă întorci* etc. Și figurile și situațiile dramatice sunt ușor de conturat: un eu (feminin sau masculin), aflat fie în călătorie/ plimbare, fie în așteptare, este de cele mai multe ori singur, fără a se simți solitar; deseori are loc/se dorește/ se așteaptă o întâlnire cu un bărbat. Situația dramatică, redusă foarte schematic, este deseori o așteptare, uneori o întâlnire, în care comunicarea e fie indirectă, fie sumară, fie imposibilă (el e mort). De exemplu: „*Ești departe plecat și eu te aștept, / Și tu știi că te-aștept*”. (*Descântec de ploaie*) și

*Azi m-am pierdut, iubito, prin straturi mari de timp, /.../
Dar m-ai strigat - și glasul ți-ajunse greu la mine
Și m-am speriat că n-o să-ajung la timp,
Și-am prins să-mping mormanele de timp
Spre viitor - și iată-mă la tine.” (Cântec de miner tânăr)*

⁹⁵⁶ Ibidem, pp. 33-34.

Mitul personal, așa cum reiese până acum este cel al unei Penelope în așteptarea partenerului aparent dispărut, dar totuși perceput ca fiind viu, absent. Atunci când exprimarea este la persoana I singular, masculin, cum este cazul în ultimele versuri citate, deseori eul este plecat, identificarea făcându-se cu Ulise. Această schimbare de roluri e posibilă, căci, *„fiecare figură nu poate reprezenta decât un eu sau un aspect al supraeului sau al sinelui”*⁹⁵⁷ cu care scriitorul se identifică în mod inconștient. Este constantă și încercarea Penelopei de a-și păstra puritatea morală, rămânând fidelă mai ales convingerilor sale.

Moartea însăși este percepută ca o cale de redobândire a unei stări de puritate, specifică lumii eterne a ideilor, în opoziție cu lumea fizică, supusă maculării și degradării morale: *„Îl invidiam cred pe bătrânul învins că – în timp ce eu aveam doar senzația înșelătoare că sângele mi se scurge prin tălpi în pământ – sângele lui, înghețat o clipă, numai o clipă, va porni pe minunatele căi ale transformărilor naturale, se va scurge printre pietre, va fi dus de ploi și va fi purificat prin tulpinile fragile ale plantelor înspre înfloriri mai norocoase.”*⁹⁵⁸

O altă metaforă surprinzătoare a morții purificatoare se regăsește în imaginea copiilor-flori, probabil o altă răstălmăcire a scriitoarei a unei expresii populare copii-din-flori (i.e. copii născuți din dragoste curată), investită cu sensuri multiple. Aflată în cimitir, naratoarea are o halucinație miraculoasă a unor flori-copii ce-i împărtășesc adevărul nașterii și morții: *„Copiii cresc din pământ, asta știe orice țânc. Abia după ce cresc îndeajuns ca să nu mai fie în pericol când sunt desprinși de pământ, vin părinții și îi aleg, și-și duce fiecare acasă copilul care i-a plăcut și apoi începe să-i spună povești despre cum se fac copiii și altele, ca să ne lege mai mult de ei și ca să nu încercăm să ne întoarcem înapoi.”*⁹⁵⁹

Aceeași idee a purificării prin moarte apare și în poezia *Ar trebui*, un adevărat *regressus ad uterum* ce imaginează viața într-un revers cronologic surprizător prin sfidarea legilor fizice și logice, dar tulburător prin frumusețea spectacolului de idei: *„Ar trebui să ne naștem bătrâni, /Să venim înțelepți,/.../Să ne naștem copii la nașterea fiilor noștri. /.../Noi am dispărea tot mai mult, devenind tot mai mici,/ Cât bobul de strugure, cât bobul de mazăre, cât bobul de grâu...”*⁹⁶⁰ (*Ar trebui*).

Dacă urmărim mitul în evoluția cronologică a operelor (de la poemele primelor volume la primele povestiri fantastice apărute la o distanță de 11-13 ani), observăm că

⁹⁵⁷ Ibidem, pg. 210.

⁹⁵⁸ Ana Blandiana, *Cele patru anotimpuri*, Ed. Jurnalul Național, București, 2011, pg. 67.

⁹⁵⁹ Ibidem, pg. 71.

⁹⁶⁰ Ana Blandiana, *Călcâiul vulnerabil*, EPL, București, 1966, pg. 22.

„Penelopa” se află într-o relație tensionată și cu „pețitorii”: Sperietorile și motanul „Arpagic”, simboluri ale autorității comuniste - cenzura, securitatea și președintele partidului - ce încalcă libertatea individului, figurată prin câmpie, păsări și fluturi. Dacă în prima povestire *Iarna – Capela cu fluturi*, conflictul se reduce la un schimb de priviri „Și, o clipă, am privit scena mut, cu ochii în ochii mirați ai pisicii”⁹⁶¹ ce sugerează relația de coexistență și de observare reciprocă a scriitoarei cu cenzura comunistă; în povestirea *Primăvara – Dragi Sperietori*, conflictul este verbalizat printr-un discurs aparent amical prin formula de adresare, dar ce continuă totuși pe un ton indignat, amar, trădând superioritatea reală a eului narator, a cărei singură infirmitate este neputința înțelegerii motivului facerii unui rău moral inutil: „*Dragi sperietori, poate nu sunteți obișnuite să vi se adreseze cineva atât de direct și atât de omenește, dar /.../ spuneti-mi și mie de ce o faceți? /.../ stați înfipite în realitate, și realitatea poate se sperie de voi. Dar irealitatea? Dar visurile, dar halucinațiile, dar minunile cărora le sunt fără încetare martor? Mi-ati luat câmpia, e adevărat, dar ce puteți să faceți împotriva nesfârșitelor câmpii pe care pot oricând să mi le imaginez? /.../ Mă uit la voi și nu cred că vă urăsc. Simt pentru voi, chiar dacă ați reuși să mă înfrângeți, numai milă, acest dispreț îndurerat.*”⁹⁶²

Așa cum afirma Ch. Mauron, literatura funcționează ca o realitate compensatorie, un loc unde este creată șansa unui echilibru între eul creator și eul social. Fantezia ajută la corecția realului și eliberarea scriitorului de tensiunile provocate de aspectele ostile ale societății. Pierderea tatălui scriitoarei a constituit un șoc destabilizator pentru psihicul în formare al unei tinere conștiințe, cu atât mai mult cu cât ea s-a simțit vinovată zeci de ani de prima lui condamnare și s-a simțit privată de comunicarea/ comuniunea fizică cu el datorită încarcerărilor politice și morții accidentale premature. Nevoile sale firești au fost imposibil de împlinit în cadrul realității, dar au devenit posibile în limitele „*nesfârșitelor câmpii*” pe care a putut oricând să și le imagineze. Moartea a căpătat un sens în marele ciclu al naturii și astfel drumul vieții poate merge mai departe, în pace...

În concluzie, arta, ca și visul, constituie o cale de trecere între conștiință și inconștient. Fiecare operă reflectă un echilibru între structurile inconștiente și cele conștiente. Psihocritica are ca sarcină a le defini pe cele dintâi. Asociațiile constituie un mod de gândire preconștientă. Conștiința le supune controlului logicii și al realității sale (spațiu, timp și

⁹⁶¹ Ana Blandiana, *Cele patru anotimpuri*, Ed. Jurnalul Național, București, 2011, pg. 48.

⁹⁶² Ibidem, pg. 74.

raporturi umane), dar cu cât gândirea este mai creativă, cu cât inconștientul este mai liber, cu atât imaginile verbale se supun logicii afective și unei realități interioare. Scriitorul are șansa de a cauta prin intermediul creației un echilibru între artist și om și de cele mai multe ori reușește. Grație lui și cititorul i se poate alătura în proces. Dacă funcția literaturii este de a ”instituționaliza subiectivitatea”, atunci funcția psihocriticii este de a-i evidenția profunzimile.

Anexa 1. Tabel rețele de asocieri obsedante (2 povestiri și 7 poeme) + stări + dorințe profunde + nevoi

	<i>Cele patru anotimpuri Primăvara- Dragi sperietori (1977)</i>	<i>Învingători (1964)</i>	<i>Cele patru anotimpuri- Iarna- Capela cu fluturi (1977)</i>	<i>Elegie de dimineață (1966)</i>	<i>Descântec de ploaie (1964)</i>	<i>Dans în ploaie (1964)</i>	<i>Cântec de miner tânăr (1964)</i>	<i>Ar trebui (1966)</i>	<i>Eclips (1966)</i>
Libertate	Câmp; Păsări; Aripă; Plete; libertate a părului răscolit de vânt; dezmăț herbal	Câmp, Vânt, Arcuri,	libertate	Să tac; copiii învățator să ningă	Ploile, iubesc, vânt, rochia se zbate; iarbă; mă tăvălesc	Ploaia ; tâmplă; genunchii; dans; vântul părul năuc; stele;	-	Să fim în stare de-a hotărî soarta noastră în lume;	Capele aripilor unghii
Moart	Pământ	Pisica	biserica	elegie	-	-	-	Am	Mi-

e	ul urcând prin mine; în mormântare; un mort; Mâzgă unsă, purificare , biserica; ritual magic; echilibrul naturii ;	moartă a ceții	a					dispărea ; Bobul de grâu;	au prins în țărână rădăcini genunchii
Plecar ea- așteptarea- întoarcerea	Se întoarece ; așteptând ;	Învingători ne- ntorceam	-	Ca să mă-ntorc printre voi	Esti departe plecat și eu te aștept (5)	-	Tu poți oricând să mă întorci ; am revenit; m- am întors	Regre ssus ad uterum	-
Purita tea	Plans de copii; florile- copii = copii din flori = din	-	Ninsoare; altarul; Copii în zapadă;	Pământ ul, astru arzând de zăpadă	Ploi feciorelnice	Ochii mei n-au cătăt niciodată-n	Ochii noștri puri;	-	-

	iubire pură		moartea sub un strat de nea nu poate fi decât minunată			pământ; niciodată-n noroii			
Realitatea ostilă	Sperietori Negru; Dacia neagră;	Pisica moartă a ceții, Furtună, Acel oraș al nostru trist, ciudate maxilare	Restauratul dezolant, femeia în uniformă neagră; pisica ucigând un fluture	Cu cenușă în porți; Praful focului mort;	-	Noroii ;	poteci le ascunse;	-	Proștii mă înving; Fiares gonind spre mine hămesite; botul care mă ucide
Stări sufletești/ dorințe profunde/ nevoi	Amețelă; amenințare; reproș; vină; disperare; milă, acceptare	Demnităte, Bucurii, răni grotești Frica,	Nesiguranță; amenințare, spaimă	Revoltă, speranță, nevoia unor valori morale pure=siguranță	Innebulite – frenezie, euforie, nevoia de	Încredere, optimism, demnitate, inocență,	Nostalgia, dorința de reunire cu cel iubit, nevoia de	Reîntoarcere în la starea de puritate	Plâng, Ridicol, milă

		Ură, nevoia de autoafirmare, libertate		ă morală	împărtășire a iubirii, a bucuriei	nevoia de autoafirmare	apartenența	originară	

Bibliografie

1. Blandiana, Ana, *Călcâiul vulnerabil*, EPL, București, 1966
2. Blandiana, Ana, *Poezii*, Ed. Minerva, București, 1989
3. Blandiana, Ana, *Fals tratat de manipulare*, Ed. Humanitas, București, 2013
4. Blandiana, Ana, *Cele patru anotimpuri*, Ed. Jurnalul Național, București, 2011
5. Boldea, Iulian, *Ana Blandiana (monografie)*, Ed. Aula, Brașov, 2000
6. Cistelecan, Alexandru, *Poezie și livresc*, Ed. Cartea Românească, București, 1987
7. Grigurcu, Gheorghe, *Ana Blandiana în Poeți români de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1979
8. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008
9. Petraș, Irina, *Literatura română contemporană – O panoramă*, Ed. Ideea Europeană, București, 2008
10. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol IV, Ed. Cartea Românească, București, 1989
11. Zăciu, M., Papahagi, M., Sasu, Aurel, *Dicționarul Esential al Scriitorilor Romani*, Editura Albatros, București, 2000
12. Chevalier, J., Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*. Editura Artemis, București, 2006
13. Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei – De la mitocritică la mitanaliză*, Ed. Nemira, București, 1998
14. Freud, Sigmund, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, EDP, București, 1980
15. Freud, Sigmund, *Scrieri despre literatură și artă*, Ed. Univers, București, 1980
16. Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983
17. Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001

GEORGE ORWELL – THE SOCIAL DEMOCRAT

Mihaela Gazioglu

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

Abstract: George Orwell's writings are mainly based on the experience he sought by deeply getting involved in the economic, social, political, and historical problems of his time. As a post war era writer, he shows almost instinctively a mood for revolt against the existing order of ideas and of facts. His strong determination is to be sincere to the degree of being brutal and cruel on subjects such as war politics, social values, the ruling and the working classes or language. He displays an outstanding desire for an acute, uncompromising analysis of the society he was living in and he achieves his purpose by boldly tackling issues regarding socialism, education or even the role of the English intelligentsia. He does all these on the condition that he can create awareness and in order to correct injustices, to support the truth and to warn others about the imminent dangers to their freedom.

Keywords: working class, politics, class distinction, language, socialism

George Orwell made himself central and deeply immersed recorder of the social, political and historical problems of the age. He had known poverty and pain, challenged social identification, and came to speak not only for the unemployed and deprived of Depression Britain but for the new life of thirties British suburbia with all its respectable constraints and limitations. The mixture of fiction, documentary and autobiography in his works has made Orwell's whole experience contribute to the impression of his integrity.

Politics and Language

Orwell sees the falsification of truth as an evil way of realizing totalitarianism. Whenever there is a discrepancy between the official view and the reality, the state distorts the facts so as to make them conform to the official one. Orwell brings up this matter in various places in his writings, but totalitarianism and the distortion of facts through controlling language and extensive propaganda are the main themes of *Nineteen Eighty-Four*.

He notices the abuse of language to veil the truth: “the Hitlers and the Stalins find murder necessary, but they don’t advertise their callousness, and they don’t speak of it as murder; it is “liquidation”, “elimination” or some other soothing phrase (...) To write in plain, vigorous language one has to think fearlessly, and if one thinks fearlessly one cannot be politically orthodox.”¹

In order to understand Orwell’s idea and his concerns related to language, it would be proper to remember his famous essay *Politics and the English Language*.

He discusses the bad condition of English discourse and exposes the prevalent diseases that afflict it: “Modern English prose consists less and less of ‘words’ chosen for the sake of their meaning, and more and more of ‘phrases’ tacked together like the sections of a prefabricated hen-house.”² In *Politics and the English Language*, Orwell catalogues and analyzes various types of rhetorical “swindles and perversions,” concluding that “the enemy of clear language is insincerity. When there is a gap between one’s real and one’s declared aims, one turns, as it were, instinctively to long words and exhausted idioms, like a cuttlefish squirting out ink.” He continues: “Political language- and with variations this is true of all political parties, from Conservatives to Anarchists- is designed to make lies truthful and murder respectable, and to give appearance of solidity to pure wind. In our time, political speech and writing are largely the defense of the indefensible. Thus, political language has to consist largely of euphemism, question begging, and sheer cloudy vagueness.”³

To him the reason why English gets corrupted is that: “A man may take to drink because he feels himself to be a failure, and then fail all the more completely because he drinks. It is

¹Orwell, George. *Shooting an Elephant and Other Essays*, Penguin Modern Classics, London, 2003, p.341

²Orwell, George. *Politics and the English Language*, Penguin Classics, London, 2002, p.56

³ Ibid. p.62

rather the same thing that is happening to the English language. It becomes ugly and inaccurate because our thoughts are foolish, but the slovenliness of our language makes it easier for us to have foolish thoughts.”⁴

Intellectual liberty

Orwell’s insistence on the freedom of thought is prevalent in all his writings. If abuse of language is one reason for the loss of intellectual liberty, the other is restrictions imposed upon the writer from outside. According to Orwell, intellectual liberty is threatened by two enemies: totalitarianism and, together, monopoly and bureaucracy.

He is rightly concerned about the press being controlled by a group of people. As a writer who relies on his mental labour, he hates being checked on by someone who will impose him to modify his thoughts, his writings so as to conform with the wishes of the rich owner of the media. On the one hand he has to earn his living on selling his brain-works, on the other, he has to remain loyal to his own beliefs and convictions. In his essay *The Prevention of Literature* he defines the writing job done solely out of concern for making a living as “hackwork”: “Any writer or journalist who wants to retain his integrity finds himself thwarted by the general drift of society rather than by active persecution. The sort of things that are working against him are the concentration of the press in the hands of a few rich men, the grip of monopoly on radio and the films, the unwillingness of the public to spend money on books, making it necessary for nearly every writer to earn part of his living by hackwork (...) which help the writer to keep alive but also waste his time and dictate his opinions.”⁵

His insistence on freedom of thought and his objection to the concentration of the press in the hands of a few rich men reveal his attitude toward Marxism. Although he was a socialist in the sense that means of production is owned by the state, and every individual should have a decent, humanly living without being enslaved by another individual. As he puts it he is a socialist in his own way. It is his strict adherence to freedom of thought that made him a convict in the eyes of orthodox Marxists.

⁴ Ibid. p.63

⁵ Orwell, George. *Shooting an Elephant and Other Essays*, Penguin Modern Classics, London, 2003, p.335

Classes of people

George Orwell deals with the society in terms of socialist tenets. Accordingly he points to the distribution of wealth among the individuals. That is why the society is divided according to the yearly income. Therefore the society is partitioned as high, middle, low classes. The high class consist of those who control the means of production such as capital, land or mines, and these people resist to the changes taking place around them: "The higher commanders, drawn from the aristocracy, could never prepare for modern war, because in order to do so they would have to admit to themselves that the world was changing." *The Lion and the Unicorn*⁶

The middle class are those who are specialized in a skill necessary for the production such as engineers, managers or doctors. He describes these people as an indeterminate class, who lose their former class distinctions: "To that civilization belong the people who are most at home in and most definitely of the modern world, the technicians and the higher paid skilled workers, the airmen and their mechanics, the radio experts, film producers, popular journalists and industrial chemists. They are the indeterminate stratum at which the older class distinctions are beginning to break down." *The Lion and the Unicorn*⁷

The low class are the workers with no qualifications doing only manual work. They hire their labour in return for payment. In various places in his writings, especially in *Down and Out in Paris and London*, *The Road to Wigan Pier*, his criterion is the wage. For instance, talking about best-seller novels in his *Boys' Weeklies*, he points to the level of income: "but the novel is aimed almost exclusively at people at the 4 pounds –a - week." ⁸

Working class

In agreement with his socialist view his writings fiction, non-fiction alike, are full of discussions of working class. According to the dialectic materialism of Marx, the society will eventually come to a phase when the worker will overthrow the tyrants who exploit the labour. All ideas related to working class people contained in Orwell's works reflect this main prediction of Marx's in *Manifesto*. In his view it is this bulk of low class people that saved England from

⁶Orwell, George. *Essays*, Penguin Modern Classics, London, 2000,p. 158

⁷ Ibid. p.164

⁸ Ibid. p.85

disasters, and who will fight against Fascism. As they do not have anything to lose, and have a lot to gain by standing united if they are conscious of what they are fighting for: “In the long run – it is important to remember that it is only in the long run – the working class remains the most reliable enemy of Fascism, simply because the working class stands to gain most by a decent reconstruction of society. Unlike other classes or categories, it can’t be permanently bribed.”
*Looking Back on the Spanish War*⁹

Orwell’s social order outlined in *Nineteen Eighty-Four*, and the following division shows a great similarity. The order from apex to the bottoms is The Nazi Party, the German people, Europeans, and the coloured people: “The Nazis aim, in effect, at setting up a kind of caste system, with four main castes corresponding rather closely to those of the Hindu religion. At the top comes the Nazi Party, second come the mass of the German people, third come the conquered European populations. Fourth and last are to come the coloured peoples, the ‘semi-apes’ as Hitler calls them, who are to be reduced quite openly to slavery.”*The Lion and the Unicorn*¹⁰

This similarity is not meaningless: his criticism of Stalin and the model of society established in his time is associated with the model allegedly foreseen by the Nazi Party.

Ruling Class

Another recurrent theme concomitant with the working class is the question of who dominates the society, who dictates the rules by which the nation is governed. This is a basic question underlying the socialist movement. The aristocracy and the moneyed-class are the two determining factors in the manipulation of the society: “England is a family with the wrong members in control. Almost entirely we are governed by the rich, and by the people who step into positions of command by right of birth.” *The Lion and the Unicorn*¹¹

Those who own the capital, that is, money, land, and other tools of production rule the nation. His views of the ruling class elaborated in *The Lion and the Unicorn* indicate that he is not so much hostile towards as expected from a socialist: “One thing that has always shown that

⁹ Ibid, p.232

¹⁰ Ibid, p. 167-168

¹¹ Ibid, p.170

the English ruling class are MORALLY fairly sound, is that in time of war they are ready enough to get themselves killed.¹²

While praising the English ruling class as morally sound to the extent that they get themselves killed in time of war, he cannot help noting that the wealthier run for their lives in their cars while the poverty stricken East Enders get stuck in their houses during bombing: “What is alarming is that those who control the capital have the instruments with which they control the common people lest they should be too intelligent to rip off power from their hands: because all the broadcasting that now happens all over the world is under the control of governments or great monopoly companies which are actively interested in maintaining the STATUS QUO and therefore in preventing the common man from becoming too intelligent.” *Poetry and the Microphone*¹³

Anti-authoritarianism

A hatred of muscle force is discernible in his writings. None of the heroes in his novels are depicted as figures having muscular strength. They are anti-heroes in all senses.

Orwell considers brute force as a means by which you exercise an unjust control over the weak. This hatred of authority goes far back as to his childhood. For instance, in his essay, *Such Such were the Joys*, he tells about his school days, when a robust body was appreciated as an indicator of authority. His hate of brute force, the force used to oppress the weak is obvious in the games: “At games for instance, I was hopeless. I was a fairly good swimmer and not altogether contemptible at cricket, but these had no prestige value, because boys only attach importance to a game if it requires strength and courage. (...)That was the pattern of school life – a continuous triumph of the strong over the weak. Virtue consisted in winning.”¹⁴

He counts imperialism as an institutionalized form of authoritarianism. He tells about his hatred of imperialism in *Shooting an Elephant*. Although aware of the fact that he, as the representative agent of British Imperialism, was not well received, accordingly he was insulted and booed, yet he accepts that imperialism is something to be hated. What’s more disturbing is

¹² Ibid, p.159

¹³ Ibid., p. 250

¹⁴ Ibid., p. 449

that he finds himself in an impasse: “All I knew was that I was stuck between my hatred of the empire I served and my rage against the evil spirited little beasts who tried to make my job impossible.”¹⁵

The other events left lasting impressions in his life: the advance of national socialism under the leadership of Hitler, and the Spanish Civil War. These events actually taught him where to stand: “Every line of serious work that I have written since 1936 has been written, directly or indirectly, AGAINST totalitarianism and FOR democratic Socialism, as I understand it.”¹⁶

Socialism and English Intelligentsia

Orwell is critical of the attitude displayed by the new scientific and philosophical figures of his time. He condemns the snobs who distance themselves from the common folk, he condemns the leftist intelligentsia of keeping aloof from the working class.

His objectiveness is evident in everything he has written. As a philanthropist, he has always been in pursuit of the ways to bring happiness to all human beings. If he is a socialist, this is because he believes that this would bring happiness to human beings. Even in his adoption of socialism, he does not take for granted everything proposed by the socialist thinkers. Therefore, he has his version of socialism. When he talks of socialism, the content of socialism diverges from that of widespread practice of socialism.

Socialism is usually defined as ‘common ownership of the means of production’. The State is the sole large-scale producer. He considers the possibility that capitalism may be better than socialism in some respects. This shows that he is not absolutist in his views: “It is not certain that Socialism is in all ways superior to capitalism, but it is certain that, unlike capitalism, it can solve the problems of production and consumption.” *The Lion and the Unicorn*¹⁷

He includes in the definition of socialism as “common ownership of the means of production, approximate equality of incomes, political democracy, and abolition of all hereditary

¹⁵Orwell, George. *Shooting an Elephant and Other Essays*, Penguin Modern Classics, London, 2003, p.25

¹⁶ Ibid., p.11

¹⁷Orwell, George. *Essays*, Penguin Modern Classics, London, 2000, p. 166

privilege, especially in education. These are simply the necessary safeguards against the reappearance of a class system”¹⁸

Conclusion

The gloomy, pessimistic mood prevailing in his novels and essays may be put down to several reasons: a fast changing social structure, destroyed ethical and religious values, industrialization coupled with urbanization, and finally his chronic lung disease. By the time of his death he was not only a well-known novelist, but also a journalist and essayist; a number of his books and essays standing alone as landmarks in the twentieth-century writing.

Bibliografie

1. Crick, Bernard. 'George Orwell. A life', Secker and Warburg, London 1980
2. Orwell, George. Nineteen Eighty-Four, Penguin Classics, London, 2000
3. Orwell, George. Shooting an Elephant and Other Essays, Penguin Modern Classics, London, 2003
4. Orwell, George. Politics and the English Language, Penguin Classics, London, 2002
5. Orwell, George. Essays, Penguin Modern Classics, London, 2000
6. Shelden, Michael. 'Orwell: The Authorized Biography', Heinemann, London, 1991

¹⁸ Ibid., p. 161

JOSEF MARLIN – PERSONALITATE IMPORTANTĂ A SECOLULUI 19 ÎN TRANSILVANIA

Monica Negoescu

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: Josef Marlin takes an important place among the cultural and political personalities of the 19th century in Transylvania. Born in 1824 in Sebes as the son of an employer, Marlin distinguishes himself not only as an important writer but also as a militant for the rights and liberties of the peoples in East Europe. The present article wishes to emphasize both his political and literary activity, quite intense considering the age at which he died (he was almost 25 years old). His literary interests included also the Romanian folklore, thus militating for the raising of the Romanian people's national conscience. Marlin not only collected and translated Romanian popular songs but he also illustrated in his stories and unfinished novel Horra, Romanian historical figures from his own perspective. Despite his youth, Marlin proved a profound understanding especially of the Romanian folklore, with which he would concern himself quite a lot during his entire short life.

Key words: Saxons, Romanian folklore, novel, stories, Josef Marlin

În peisajul politic și literar al primei jumătăți a secolului XIX, Josef Marlin (1824-1849) ocupă un loc aparte printre intelectualii sași din Transilvania, fiind primul scriitor care deschide drumul beletristicii în literatura de limbă germană din această zonă. Tânăr idealist și dinamic, influențat puternic de politica vremii, dar și de curentele literare din Germania (Vormärz), Marlin își exprimă convingerile politice, desigur prin scrierile sale. Să vedem întâi cine a fost Josef Marlin.

Se naște la 27 august 1824 în Sebeș ca fiu al unui funcționar sas, însă intră în contact cu celelalte naționalități din Transilvania încă din copilărie datorită colegilor români și maghiari de școală ale căror obiceiuri și mod de viață ajunge să le cunoască foarte bine. Observă de tânăr nedreptățile sociale, de aceea încercările sale politice nu se îndreaptă în primul rând către obținerea unor drepturi exclusiv pentru propria nație ci, mai degrabă pentru a obține libertatea pentru cei asupriți, indiferent de naționalitate.

Primele încercări literare se manifestă pe la vârsta de 13 ani, când Marlin dă frâu liber fanteziei stârnite de povestirile mamei sale, în special de istorioarele unui birjar. Spectacolele de teatru la care asistă în timpul anilor de liceu petrecuți la Sibiu îi oferă primele cunoștințe despre tehnica dramei. În această perioadă se ocupă și cu lirica germană, rezultând din aceasta, pe lângă poezii, epigrame și povestiri și unele încercări de dramă ale căror teme le va dezvolta mai târziu.

Încă din anii de liceu Marlin va intra în contact cu poezia populară românească atunci când începe să o culeagă împreună cu F. W. Schuster. În articolul său din 1847, *Wallachische Volkslieder aus Siebenbürgen (Poezii populare românești din Transilvania)*, din revista *Pester Zeitung*, redă în traducere germană încă 13 cîntece populare culese împreună cu Schuster, texte care nu mai fuseseră publicate niciodată.

După absolvirea liceului, în primăvara anului 1844, Marlin va trebui să aleagă între a studia dreptul la Sibiu sau teologia la Viena. Îndemnat de mama sa, alege studiul teologiei și își amână plecarea în capitala Imperiului pentru anul următor datorită unor probleme financiare. Acesta va fi un an definitoriu pentru personalitatea sa, în această perioadă dedicându-se studiului istoriei Transilvaniei, și scriind, ca urmare a acestor lecturi, câteva povestiri, și anume: *Das einsame Haus* (Casa însingurată), *Baba Noak, der Walahe* (Baba Novac, Valahul), *Der Mann mit dem Gesicht* (Omul cu chip) și *Die Berge von Șugag* (Munții Șugagului) în care povestește întâmplări din viața militară de pe granița română, folosind unele dintre aceleași nume de personaje și mai târziu, în romanul *Horra*, fără a le păstra însă și trăsăturile din aceste lucrări timpurii.

Sursa de inspirație a povestirii *Baba Noak, der Walahe* este cunoscută, la vremea respectivă, cronică *Siebenbürgischer Würgengel (Îngerul răzbunător al Transilvaniei)* de Matthias Miles¹, iar acțiunea se petrece în timpul intrării domnitorului Mihai Viteazul în

¹Matthias Miles (1639-1686) – istoric sas născut la Mediaș. După absolvirea studiilor la Universitatea din Wittenberg, se întoarce în orașul natal unde devine rectorul liceului. Este cunoscut mai ales pentru publicarea la

Transilvania, în 1599. Portretizarea personajului principal al povestirii, căpitanul Baba Novac, reprezintă un studiu pentru ceea ce avea să fie mai târziu figura centrală a romanului neterminat *Horra*, și anume Horea. Și aici ca și în *Horra* Marlin privește cu interes dar și cu compasiune destinul poporului român, fără însă a se opri asupra libertăților românilor transilvăneni pentru care aceștia de fapt, luptau. Chiar și domnitorul Mihai Viteazul este redat mai degrabă ca dușmanul care invadează Transilvania decât ca un luptător pentru unirea celor trei Țări Române.

În august 1845 pleacă pentru studii la Viena unde va face cunoștință cu A. Schmidt, editorul revistei vieneze „*Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*“, care îl îndrumă spre o carieră literară. Perioada vieneză coincide cu preocupările sale constante pentru literatura și cultura populară românească, publicând în 1846 și 1847 un articol, *Literatur der Rumunen oder Walachen* (nr. 129 al revistei citate anterior) în două părți: I. *Aeltere historische rumaenische Literatur*, II. *Volkslieder* (1847, în nr. 13 al aceleiași reviste). În această a doua parte, potrivit concepției romantice germane privitoare la lirica populară, Marlin îndeamnă la colecționarea acesteia, fiind convins că aceasta va da „tonul direcțiilor naționale, caracteristice” (*Volkslieder*). Prețuiește autenticitatea creației spontane a literaturii populare, prin spontaneitatea sa „...vorbește caracterul poporului în toată particularitatea sa...”, iar poeziei populare îi atribuie rolul de păstrător al caracteristicilor și particularităților poporului. Face câteva observații teoretice, referindu-se la rimele împerecheate și anexează în traducere germană 12 cântece culese „din gura românilor ardeleni”. În traducerile sale, Marlin încearcă să nu strice unitatea semantică a textului original, chiar dacă își mai permite unele libertăți în urmărirea fidelă a textului.

Ideea de libertate îl îndeamnă pe Marlin să scrie romanul *Horra*, inspirat din răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan, ale cărei aspecte istorice însă nu le poate studia îndeajuns. De altfel, el va și mărturisi cu amărăciune în prefața romanului (*Vorwort für die Politischen und Nichtpolitischen*):

Vechea cenzură austriacă a împiedicat publicarea datelor exacte. Documentele procesului intentat conducătorilor răscoalei zac în praful arhivei guberniale a Transilvaniei. Mi-au fost inaccesibile.

Sibiu în 1670 a Cronicii sec. 16 (Siebenbürische Würgengel) care cuprinde pe lângă istoria Transilvaniei din sec. 16 și date istorice referitoare la Moldova și Țara Românească. Datorită importanței lucrării, aceasta a fost republicată în 1998.

În îndepărtatul Hamburg a apărut întâi o carte despre această răscoală. Câteva însemnări într-un ziar și încă pe atâtea minciuni.

*Aceasta este tot ceea ce povestea lui Horra a lăsat în urmă.*²[trad. aut.]

Titlul complet al romanului este *Horra, Kriegs- und Friedensbilder aus dem Volksleben der Rumänen oder Walachen Siebenbürgens* (Horra, imagini de război și pace din viața românilor sau valahilor transilvăneni) deoarece, așa cum va motiva Marlin, el dorește să ilustreze aspecte din viața românilor cu tot ceea ce include aceasta, pe fundalul evenimentelor de la 1784.

Aduc o carte obișnuită: nu o numesc nici „poem eroic”, nu o numesc nici „istorico-romantică”, o intitulez simplu „Imagini de război și pace”.

*Cartea mea oglindește un popor în a cărui colibă își găsește sălaș o puternică natură străveche și o poezie simplă, atrăgătoare, un popor care printr-un puternic avânt și-a câștigat pentru scurt timp libertatea națională pentru care și-a vărsat sângele în 1784.*³

Marlin încheie prefața cu o poezie care concentrează esența romanului și care începe cu versurile:

O orfană

*A părăsit romantismul lumii noastre*⁴

Și totuși Marlin demonstrează trăsături ale curentului romantic în romanul său, prin înclinația spre tot ceea ce este rar, neobișnuit și prin cultivarea misterului. E de amintit apoi și aplecarea timpurie spre culegerea de cântec popular, pe care adesea îl inserează în nuvelele și romanele sale. În cazul romanului în discuție, găsim cântece populare românești preluate de la F. W. Schuster, traduse și introduse spre a reda și mai bine spiritul popular românesc, spre exemplu:

² “Die alte österreichische Zensur hat das Veröffentlichen genauer Daten gehindert. Die Akten des Prozesses, welcher den Führern des Aufstandes gemacht wurde, liegen im Staube des Gubernialarchives von Siebenbürgen. Sie waren mir unzugänglich.

Im fernen Hamburg ist einst ein Buch über diesen Aufstand erschienen. Einige Zeitungsnotizen und noch mehr Fabeln.

Das ist alles, was die Geschichte von Horra aufgezeichnet hat.“ (Vorwort für die Politischen und Nichtpolitischen)

³ „Ich bringe ein bescheidenes Buch: ich nenne es nicht „Heldengedicht“, ich nenne es nicht „historisch-romantisch“, ich nenne es einfach „Kriegs- und Friedensbilder“.

Mein Buch will ein Volk schildern, in dessen Hütten eine urkräftige Natur und eine einfache, anziehende Poesie wohnen, ein Volk welches vor kurzem in mächtigem Anlauf seine nationale Freiheit errungen hat, für die es im Jahre 1784 sein Blut vergebens verspritzte.“ (Vorwort für die Politischen und Nichtpolitischen)

⁴ „Eine Waise

Verläßt die Romantik unsere Welt [...]“ (Vorwort für die Politischen und Nichtpolitischen)

*Auf dem Weg nach Hermannstadt
Gehet eine Sonnenblume,
Doch nicht Sonnenblume ist sie,
Augen sind's der bösen Schlange.
Einen Jüngling schlingt sie ein,
Halb schon hat sie ihn verschlungen,
Bis zum Ledergürtel, wo er
Eiserne Pistolen führet.
[...]
[...] Pg. 451*

*Pe drumul Sibiului
Vine floarea soarelui.
Da nu-i floarea soarelui,
Da ni-i's ochii șerpelui
Și aduce un voinic,
Jumătate l-o îng'ițit
Jumătate nu-l mai poate
De piștoale ferecate
De curele înțintate*

Se găsesc foarte des în roman observații referitoare la portul popular românesc, la obiceiurile românești, la felul de a fi al românilor, ceea ce demonstrează nu doar interesul pentru cultura populară românească ci și o sensibilitate pentru aceasta, un spirit de observație fin al detaliilor. Personajele românești sunt descrise încă din primul capitol după cum urmează:

*Valahul, care stătea lângă fata ce plângea, era un om înalt, tânăr, subțire însă puternic. Portul popular al poporului său, pantalonii albi de lână, strâmți pe picior, cămașa cusută cu fir roșu de mătase și chimirul lat de piele din jurul corpului său puternic și mlădios scoteau în evidență figura frumoasă și mădularele puternice ale tânărului. Putea avea în jur de douăzeci și patru de ani, însă chipul său purta, pe lângă sănătatea vârstei și puterea înfloritoare, fiecare trăsătură a nației sale. Ochii negri cu priviri neobișnuite erau ascunși pe jumătate de sprâncene negre, strălucitoare care se împreunau deasupra nasului puternic și încovoiat. [...]*⁵

*Fata avea în întreaga ei făptură o gingășie și un farmec copilăresc ce evita frumusețea dură a poporului său.*⁶

⁵„Der Walache, welcher vor dem weinenden Mädchen stand, war eine hohe, jugendliche, schlank aber muskelkräftig entwickelte Gestalt. Die Nationaltracht seines Volkes, die enge, weiße Wollenhose, das kurze, mit roter Seide ausgenähte Hemde und der breite Ledergürtel um den biegsamen, kräftigen Leib hoben die schöne Gestalt und die mächtigen Glieder des Jünglings hervor. Er mochte etwa vierundzwanzig Jahre alt sein, aber sein Gesicht sprach neben der blühenden Kraft und Gesundheit seines Alters jenen bedächtigen Ausdruck, welcher seine Nation charakterisiert. Schwarze Augen von außerordentlichem Glanze lagen halb verborgen hinter dicken, glänzend schwarzen Braunen, welche über der gebogenen kräftigen Nase ineinander verwachsen waren.“ (Horra, în *Ausgewählte Schriften*, Ed. de Stat, București, 1958, pg. 280)

⁶“Das Mädchen besaß in seinem ganzen Wesen eine Zartheit und eine kindliche Anmut, welche den derben Schönheiten ihres Volkes im Durchschnitt zu fehlen pflegt.“ (Horra, în *Ausgewählte Schriften*, Ed. de Stat, București, 1958, pg. 280)

Semnificativ este și talentul autorului de a descrie peisajele transilvănene, uneori prin personificări, ex. râul Mureș, alteori reușind adevărate tablouri pline de viață ca cel despre Țara Zarandului:

Un pământ verde, bogat se întinde în jurul Marelui Fluviu al Transilvaniei [...] și ce privesc veselă de toamnă [...]. Colo soarele înroșește o licoare nobilă [...]. Colo cultivă vesel câmpul mănos [...]. Dincolo cerul este senin, soarele de-a pururea luminos, iar aerul, răcoros ca în ținuturile binecuvântate ale Sudului.⁷

Multitudinea de planuri pe care se dezvoltă romanul, realist, plin de fantezie, dar și orientat spre autentic, permite o privire de ansamblu vastă atât asupra evenimentelor oarecum istorice cât și una amănunțită asupra destinului individuale. În centrul romanului nu se află simple teme istorice sau referitoare la răscoală ci și o gamă întreagă de figuri, personaje care fac din spațiul transilvănean un mozaic etnic și cultural. Aproape toate personajele și relațiile dintre ele, marcate de stereotipii, prejudecăți, teamă sau chiar ură, sunt prezentate în primele 14 capitole: Marian, Igenia, Johannes Auner, Friedericke, Nestor, Horra, Rosalia și groful Imeshazy. Cum se dezvoltă aceste relații, cum influențează ele personajele, faptul că Marlin sare de la un grup de personaje la altul, le intersectează, toate acestea conferă dinamism romanului.

Trădarea lui Horra de către Marian este explicată prin slăbiciunile omenești, și anume setea de răzbunare a celui din urmă ca urmare a ademenirii Igeniei de către conducătorul răscoalei. De altfel, Marlin, contrar versurilor cântecului german de la începutul romanului,

*Acolo unde sclavii se eliberează cu putere dumnezeiască –
Acolo vreau să fiu!⁸*

nu vede în personajele lui Horra, Nestor și Marian nimic dumnezeiesc:

Inteligența perfidă a lui Horra, religia și naționalismul lui Nestor, setea de răzbunare a iobagilor în Marian, acestea erau garanțiile unei lupte înverșunate, însă în nici unul dintre cei

⁷“Ein grünes, reiches Land breitet sich um den größten Fluß Siebenbürgens[...],und es ist ein fröhlicher Anblick zurHerbstzeit,[...]. Dort durchglüht die Sonne einen edlen Saft [...]. Dort bauen sie freudig den fetten Acker [...].Dort ist der HimmelHeiter, und die Sonne ewig hell, und die Luft ist lau wie in den gesegneten Ländern des Südens.”(id.)

⁸ „Wo sich Sklaven mit göttlicher Macht befrei’n –
Da möchte ich sein!“ Deutsches Lied, pg. 269

*trei bărbați nu se conturau gândurile dumnezeiești ale libertății umane, care ar trebui să sfințească Revoluția sângeroasă.*⁹

Figura ușor misterioasă a lui Johannes Auner poartă multe dintre trăsăturile autorului (dorința de a lupta pentru libertate, ideile politice), acesta identificându-se cu personajul. Povestea de dragoste dintre Auner și Rosalia are un final fericit, majoritatea personajelor sunt tinere, ceea ce reprezintă o altă dovadă a idealismului și a trăsăturilor romantice ale lui Marlin.

Din păcate nu știm cum se termină romanul, capitolele 25-28 lipsind cu totul, iar ultimele capitole, de la 30 la 36, sunt redactate postum de către tatăl autorului ca anexe.

Romanul are el însuși o poveste interesantă. Într-o călătorie a sa prin Transilvania, scriitorului naturalist Karl Bleibtreu i se arată manuscrisul romanului Horra pe care acesta îl citește, devenind entuziasmat de talentul de scriitor al lui Marlin și fiind uimit că în Germania nu se știa nimic despre aceste piese literare (pe lângă Horra, Bleibtreu mai citește și Attila, Sulamith și Povestiri din Transilvania). Datorită subiectului sensibil pentru perioada respectivă, dar și pentru că era neterminat, romanul nu putuse fi publicat în Transilvania nici chiar după moartea lui Marlin, astfel încât moștenitoarea lui (sora cea mare), Johanna Möckel, văduva preotului din Grosspold, încheie cu Bleibtreu o înțelegere, potrivit căreia, Bleibtreu se obligă să termine romanul conform structurii stabilite de Marlin cu dreptul de a-l publica sub nume propriu, să trimită moștenitoarei gratuit câteva exemplare și o anumită sumă de bani, după caz. După ani în care sora lui Marlin nu a mai primit nici o veste despre soarta romanului, s-a aflat că scriitorul Bleibtreu a terminat romanul după propriile idei, publicându-l cu titlul *Ein Freiheitskampf* sub numele propriu, fără a respecta planul inițial al lui Marlin și fără a-i trimite Johannei Möckel vreun exemplar. Cert este că după câțiva ani, aceasta a predat manuscrisul original bibliotecii Muzeului Bruckenthal.

Prin multitudinea de planuri dezvoltate în roman, prin ideile pașoptiste care se regăsesc aici cât și prin descrierile și observațiile amănunțite referitoare la cultura populară românească, romanul Horra rămâne o contribuție deosebit de importantă la cultura transilvăneană, unul dintre meritele autorului fiind și acela că atrage atenția asupra literaturii și poeziei populare românești într-o perioadă în care cultura românească era mai puțin cunoscută în Europa.

⁹ „Die hinterlistige Intelligenz in Horra, die Religion und die Nationalität in Nestor, die Rachsucht des getretenen Sklaven in Marian, das waren zwar gewaltige Bürgen eines hartnäckigen Kampfes, aber in keinem dieser drei Männer war der göttliche Gedanke der Menschenfreiheit ausgeprägt, welcher die blutige Revolution heiligen sollte“ Horra, pg. 403

Bibliografie

1. Bârlea, Ov., *Istoria folcloristicii românești*, București, 1974
2. Bogdan-Duică, Gh, 1847 *Folkloristul saxo-român J. Marlin*, în *Convorbiri literare*, nr. 64, 1931
3. Connerth, Astrid, *Ausgewählte Schriften*, Editura de Stat, București, 1958
4. Datcu, Iordan,. Stroescu, S. C – *Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc*, București, 1979
5. Goția, Anca, *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
6. Markel, Hanni, *Prima generație de folcloriști sași în Anuarul de folclor III-IV*, Cluj, 1983
7. Moise, Ilie, *Contribuții ale cărturarilor germani din Banat și Transilvania la dezvoltarea folcloristicii românești* în rev. *Transilvania*, nr. 7/1983, an. XII, Sibiu
8. . Pavelescu, Gh., *Studii și cercetări de folclor*, ed. Minerva, București, 1971
9. Vrabie, Gh, *Folcloristica română*, București, 1968
10. Wittstock, Joachim,– *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

**THE ILLUSION OF HIGH-CULTURE: THE DISAPPEARANCE OF LOVE FROM
THE VOCABULARY: HENRY MILLER, BRET EASTON ELLIS AND MICHEL
HOULLEBECQ**

Camelia Teodora Bunea

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The present paper aims to highlight a cultural and literary phenomenon which is closely related to the significant depreciation of the use and the term love - near to what seems to be a sort of disappearance of the word from the vocabulary - by analysing some novels of very known writers such as Henry Miller, Bret Easton Ellis and Michel Houellebecq while expanding the discussion in the area of how did this works in question were read and commented when they first seen the light of a library or bookstore compared to nowadays debate of the illusion of high culture.

Key-words: love, high culture, lowbrow, popular culture, gentrifying, shame threshold(s).

Iluzia high culture

Herbert Gans, într-o lucrare din 1999 numită *Popular Culture versus High Culture. Analysis and evaluation of taste*, încerca să dărâme o veche prejudecată, aceea conform căreia cultura populară i-ar dăuna celei înalte, accentuând faptul că diferenţele dintre acestea au fost exagerate, în timp ce majoritatea similarităţilor au fost dacă nu ignorate, cel puțin subestimate. După părerea lui Gans, ambele țin de gustul estetic – *culture(s) of taste* – cultura Americii fiind formată dintr-un număr mare de astfel de (sub)culturi ce s-ar diferenția prin faptul că exprimă standarde estetice diferite. Cartea vine ca argument în sprijinul ideii de democrație culturală, dar și împotriva percepției conform căreia numai experții știu ceea ce este bine pentru societate. Cu alte cuvinte, vorbim despre un studiu de *politică culturală* prin care Gans propune alternative care să dezvolte și să promoveze un pluralism cultural. Astfel, sociologul încearcă să răspundă unor întrebări precum: Cât de importantă este cultura populară într-o societate? Ce influențe poate

avea? Este ea superficială, de suprafață sau reflectă niște realități contemporane înglobând tot felul de presupuneri, valori, dorințe și nevoi reale ale societății (americane)? Este cultura populară creată la New York și Hollywood – de către întreprinzători ce caută profit și care dețin monopolul asupra industriei de divertisment – capabilă să impună orice subiect care cred că va vinde? Vorbim despre o audiență captivă sau acești întreprinzători sunt agenți neștiutori care influențează cultura – în sens antropologic: seturi de norme, valori pe care încearcă să le exprime în dorința lor de a atrage publicul pentru audiență?

Gans înțelege însă că nu există răspunsuri sigure, definitive . El tinde să creadă că această cultură populară care e transmisă prin mijloacele mass-mediei este trecătoare, ea nu se înrădăcinează, este cât se poate de efemeră. Cu toate acestea, Gans recunoaște faptul că o parte din cultura populară este conturată cu ajutorul audienței, a publicului, nefiind impusă. Se naște în acest mod un joc al ghicitului, al intuiției, în încercare de a afla ce anume vrea și poate accepta publicul (american). În consecință, nu ar trebui să existe o relație conflictuală între *high* și *popular culture* pentru că niciuna nu este superioară celeilalte, distincția nemaifiind aplicabilă într-o societate ca cea contemporană. Fiecare strat/nivel cultural reflectă de fapt clasa socială și mai ales attributele educaționale ale publicului. *Low culture/low-brow* este pentru Gans la fel de validă pentru cei needucați așa cum *high culture* este pentru cei bine educați. Plecând de la această concluzie, sociologul propune două alternative de politică culturală: *mobilitatea culturală* –care să facă posibil ca orice individ (american) să aibe mijloacele economice și educați pentru a putea alege și înțelege cultura de tip înalt – sau/și *promovarea subculturală* – care ar încuraja toate tipurile de *gusturi culturale*.

Sociologul american (de origine germană), vorbește și despre *războaiele culturii– culture wars* – pe care le descrie ca fiind conflicte culturale și politice între liberali și conservatori, la fel ca și între religioși și atei. Luptele ating subiecte precum: valorile familiale , sexualitatea, influența mass-media etc. Herbert Gans dezvoltă în detaliu conceptul de *gentrifying* ca proces prin care unele produse culturale sunt reciclate în mod selectiv de către culturile așa-zis superioare, dar procesul poate avea loc și în sens invers: de exemplu în momentul în care romanul lui Henry Miller este transformat într-un film în regia lui Joseph Stick – *Tropic of Cancer*(1970).

La fel și romanul lui Ellis care a fost transpus în filmul *American Psycho*(2000)¹ – în regia lui Mary Harron, cu scenariul lui Guinevere Turner, și cu un actor cunoscut precum Christian Bale în rolul lui Patrick Bateman. Și mai interesant este faptul că, după multiplele scandaluri și controverse, romanul *American Psycho* este propus în 2013 de echipa unui teatru londonez pentru rescrierea unui scenariu: un musical cu același nume. Musicalul, jucat timp de un an de actorii de la Almeida Theatre, are în spate o echipă de invidiat care i-a garantat succesul imediat: actorul Matt Smith, cunoscut din serialul Doctor Who, scenaristul Roberto Aguirre-Sacasa – cunoscut și el din rolul de co-scenarist pentru serialul Glee – și versurile aparținând lui Duncan Sheik.² Deși s-a presupus că în 2014 musicalul va fi transferat pe Broadway, această mișcare nu este încă oficial confirmată.³ Ne putem întreba care are fi rolul filmului având în vedere faptul că și acesta, ca și romanul, se bazează pe narațiune; ca urmare: numeroase romane au avut, au și vor avea parte de ecranizări. În primul rând, întrebarea care s-a pus a fost aceea a filmului ca operă de artă. Este filmul artă? După cum explică și Robert Stecker într-o lucrare inclusă în *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, există cinematic art form, dar și artă pentru mase – mass art – ambele putând fi evaluate și apreciate din punct de vedere estetic pornind de la aceleași criterii. Diferența⁴ ar fi aceea a publicului căruia le sunt dedicate și a diferenței gradului de dificultate în receptarea și internalizarea (înțelegerea) mesajului transmis. Chiar dacă face distincția între arta pentru masă și cea pentru elite, Stecker nu pledează valoric pentru niciuna dintre aceste două forme cinematografice înțelegându-le și acceptându-le pe fiecare în specificitatea lor. Astfel, deși nu putem vorbi numai despre capodopere, operele pot exprima niveluri diferite de raportare estetică la același subiect ceea ce demonstrează faptul că alegerile culturale încep să se întâlnească, să fie convergente. Vorbim deci despre o distincție care nu mai poate fi aplicată în

¹http://www.imdb.com/title/tt0144084/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers 10 Iun 2015 (12:34)

²Kevin CLARKE, articolul *American Psycho will make it on Broadway?* publicat online pe data de 1 Febr. 2014. <http://www.out.com/entertainment/theater-dance/2014/02/03/will-american-psycho-musical-make-it-broadway> 10 Iun 2014 (13:36).

³Nico HINNES, articolul *American Psycho: The Musical May Not Be Coming to America* publicat online pe data de 30 Ian. 2014. <http://www.thedailybeast.com/articles/2014/01/30/american-psycho-the-musical-may-not-be-coming-to-america.html> 10 Iun 2014 (13:39).

⁴Robert STECKER în Paisley LIVINGSTONE & Carl PLANTINGA (editors), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, London, 2009, p. 12: *We have argued that there are film artworks and a film art form. Skepticism here should be rejected. We have been unable though to fix the boundary of the form. We leave it an open question. Let's conclude by pointing to an approach that may or may not help, but raises a question important in its own right. All film can provide some sort of aesthetic experience (good, bad, indifferent). They can be aesthetically appreciated and evaluated.*

contemporaneitate, dar care, din păcate, nu va dispărea niciodată – după cum spunea și Greil Marcus într-un discurs din 2013⁵. Peter Swirski⁶ merge chiar mai departe decât Gans, propunând un *curriculum* care să includă și *popular fiction* în calitatea lor de opere de artă; evaluând meritele lor socio-estetice într-o analiză comparativă cu *high fiction*, s-ar putea observa cu mare ușurință după Swirski, esteticile deja hibride, amestecate, care formează încă din secolul al XX-lea ceea ce el numește *nobrow art* – sau, tot cu termenii lui, *artertainment* – subliniind faptul că literatura este prea prețioasă pentru a fi lăsată la mâna esteticii canonice și că decizia de a participa la cultura populară este o problemă de alegere, de gust, nu neapărat de refuzare a stăndardelor sau a valorii.

Important rămâne capacitatea de a reuși să trezești morală în individ, să poți ridica probleme sau întrebări pe înțelesul tuturor îndemnând astfel spre un tip de reflecție critică; elitismul nu ajută întotdeauna în contextul unei analize obiective și coerente a realității – așa cum atrăgea atenția și Swirski, înțelegerea culturii înalte n-a fost niciodată o problemă arzătoare pentru marea majoritate. Există (și alte) titluri care își regăsesc valoarea dincolo de estetic sau dincolo de pretenția de *high culture*, căci după cum am văzut, ambele culturi pot încuraja inovația, experimentul, originlitatea etc. – acestea fiind operele pe care Swirski le denumește *artertainment* sau *nobrow art*, opere care distrează mase și sunt totuși valoroase, opere care pot fi văzute ca *artă înaltă*. Și Swirski, ca și Gans înaintea lui, atenționează cititorii în legătură cu ipocrizia contemporană: acceptăm și canonizam literatura de entertainment din trecut, dar pe cea din prezent o judecăm mult mai aspru – dă exemplul romanului lui Marry Shelley Frankenstein. Gans sublinia faptul că o (sub)cultură poate respinge un artist inovator dacă inovația lui nu e acceptată de audiență în momentul publicării, dar diferența dintre *pop* și *high culture* este dată de faptul că experimentele cu adevărat valoroase (re)intră în canon în timp devenind opere clasice în sensul de reprezentative, cunoscute – ceea ce am văzut că s-a întâmplat cu opera lui Henry Miller, chiar și cu cea a lui Ellis sau Houellebecq – în timp ce unele experimente de cultură populară se pierd (mult mai) repede dacă nu au succes imediat.

Despre estomparea pragului pudorii

⁵SVA Commencement Address cu titlul *How the Division of High and Low Robs Culture of Its Essence*: <http://www.brainpickings.org/index.php/2013/05/13/greil-marcus-sva-commencement-address/>

⁶Peter SWIRSKI, *From Lowbrow to Nobrow*, McGill Queens Univeristy Pub, 2005.

James Decker afirma faptul că **Henry Miller** accentuează ideea de revelație haotică, nelineară, respingând gândirea dialectică iluministă. Miller celebra cunoașterea, descoperirea: a oamenilor, a textelor și a locurilor care îi provoacă un sentiment metafizic inefabil – instituțiile, sistemele, convențiile de orice fel îi limitează pe oameni, îi oprește, le pietrifică dorințele transformându-le în obiceiuri comune, simple.⁷ Ca și în cazul lui Joyce, și în cel al lui Henry Miller, limbajul necenzurat al explicitării fățișe și detaliate a unor scene erotice sau a unor episoade ce țin pur și simplu de corporalitatea umană este unul dintre elementele care îl individualizează ca scriitor. Trilogia *Răstignirii trandafirii* reciclează numeroase din temele, motivele sau episoadele apărute în *Tropicul Cancerului* sau *Tropicul Capricornului*. *Sexus*, *Nexus* sau *Plexus* sunt cărți de autobiografie ficțională în care Henry Miller își conturează personajul principal – Henry Valentine Miller – în jurul unui ideal hedonist – totul se întâmplă în numele iubirii și artei. Miller provoacă isterie și dezgust celor care aleg să nu vorbească despre sexualitate, despre pasiune decât prin subtilități; el propune lumii un model de delectare dincolo de rușine, un fel de abandon total care celebrează eliberarea sinelui în toate domeniile de existență, refuzând reprimarea biologicului, a instinctualului, a naturalului. Dar această pledoarie nu înseamnă că viața se reduce la dorință. Citite cu atenție și văzute în totalitatea lor, operele lui Miller arată clar că dorința reprezintă doar una dintre numeroasele fațete ale existenței umane. Dând frâu liber acestor pasiuni, Miller demonstrează faptul că ele pot influența și celelalte zone de existență, inclusiv arta, pe care el o (re)descoperă în mod constant cu o vigoare reînnoită. Miller alternează des scenele de viață ale personajelor sale, abordând cu pasiune și interes toate aspectele vieții, nu numai cele ce țin de corporalitate și sexualitate. Individul creator, la care aspiră personajul, este cel care poate supraviețui prin opera sa, dar această supraviețuire depinde de intensitatea și cantitatea vieții create.

Așa cum a observat și Frederick Turner⁸, stilistic, Miller a căutat autenticitatea unei exprimări care frapează mai ales prin onestitatea descrierii, prin refuzul de a-și lăsa limbajul (să

⁷James DECKER, *Henry Miller and Narrative Form. Constructing the Self, Rejecting Modernity*, Routledge, New York and London, 2005, p.11: *Both thematically and formally, Miller stresses a linear revelation and rejects Enlightenment binaries and dialectics. Throughout his canon, Miller celebrates his discovery of people, texts, and places that trigger within him an ineffable metaphysical feeling that advances him on the path of pure being. Institutions, systems, conventions—these stultify individuals, calcify their desires into mere habit. Miller recognizes that modern individuals suffer because of their over-reliance on logic.*

⁸Frederick TURNER, *Renegade: Henry Miller and the Making of the Tropic of Cancer*, Yale University Press, New Haven & London, 2011, p. 151: *[...] throwing everything into it in the effort to get down on paper for once the*

fie) supus convențiilor, el pledează pentru natural, nu își propune în mod direct să spargă *un cod al pudorii*, ci doar prezintă omul așa cum este ele, uneori împins de pasiune, uneori acționând dintr-un impuls animalic, lăsând întotdeauna în urmă pretențiile superficiale ale convenționalismului lumii civilizate:

„Zi de zi ne măcelărim cele mai nobile impulsuri. De asta ne doare inima când citim acele rânduri scrise de mâna unui maestru pe care le recunoaștem ca ale noastre, ca pe vlăstarele fragede sugrumate în fașă, pentru că noi nu avem încredere în propriile noastre puteri, în criteriile noastre proprii despre adevăr și frumos.[...]Mi s-a relevat faptul că pot spune ceea ce doresc să spun dacă nu mă gândesc la nimic altceva, dacă mă concentrez exclusiv asupra acelui lucru și accept să suport consecințele pe care le implică întotdeauna un act pur.”⁹

Dacă personajul principal al lui Miller este constant individualizat subliniindu -i-se dorința de autenticitate, personajul lui **Bret Easton Ellis** din *American Psycho* (1991) nu mai are niciun ideal (real) la care să aspire. Respingerea instituțiilor, a sistemelor și a convenției se transformă la Ellis în repulsie, nu mai există speranță, nu mai există iubire, el dă viață unui personaj ce înglobează tot ceea ce a găsit mai atroce în America anilor ‘80. În *American Psycho* există iubire, ci doar un antagonism absolut între sexe: există bărbați și femei în această lume ficțională a lui Ellis care trăiesc pe părți opuse ale realității; fiecare sex satisface celuilalt doar așteptările preconceptuate și fixe într-o campanie generală de asediu și de dominație, ne spune Murphet. Liniile de demarcație fiind trasate atât de drastic, nu poate exista nicio legătură sau dialog real. Lista termenilor de neconceput pentru Bateman includ cuvintele „căsătorie” și „copii”. Însă cel mai deranjant lucru în legătură cu sexualitatea lui Bateman nu este limbajul stereotipic și pornografic cu care redă scenele, ci violența incredibilă din câteva capitole: *Două fete*, *Uciderea unui copil la grădina zoologică*, *Încerc să gătesc și să mănânc o fată*, *Niște fete*. Până la primul episod cu prostituatele Christie și Sabrina, Patrick nu-și arată pe deplin ferocitatea apetitului sexual¹⁰, după cum o numește Julian Murphet:

fantastic essence of living. [...]a book about living, the quick, quivering beat of it. Others had talked of doing this, he knew, and there were certain passages in Whitman that had captured this quality, those where the man had flung aside form and all the current conventions of prosody and had written from the heart's chambers.

⁹ Henry Miller, *Sexus*, Polirom, Iași, 2010, p.29.

¹⁰ Julian MURPHET, *Bret Easton Ellis's American Psycho. A Reader's Guide*, Continuum International Publishing Group, Nw York, 2002, p. 41.

„După încă o oră, le conduc nerăbdător până la ușă, amândouă îmbrăcate și plânse, însângerate dar bine plătite. Măine Sabrina o să schiopăteze. Christie probabil că o să aibă un ochi teribil de negru și niște zgârieturi adânci de-a latul feselor, provocate de umerașul ascuțit. Eu o să am niște șervețele Kleenex pătate de sânge de jur împrejurul patului, plus o cutie goală de săruri de salată italienești, cumpărată de la Dean & Deluca.”¹¹

Un cititor atent poate să-și pună întrebări legate de alegerea victimelor pentru că, spre exemplu, pe Bethany nu o cunoaște nimeni din actualul anturaj al lui Bateman, deci nu există nimeni care să confirme dispariția ei. Bineînțeles că la nivelul limbajului – la nivelul realității textuale – violența există, se întâmplă, cititorul este nevoit să ia contact cu toate acele propoziții care detaliază acte îngrozitoare. Cu toate acestea, în ciuda tuturor detaliilor grafice perturbante, ar trebui înțeles modul în care Ellis își construiește personajul:

„... există o idee numită Patrick Bateman, un fel de abstracțiune, dar nu și un eu real, ci doar o entitate, ceva iluzoriu[...] eu pur și simplu nu exist. Îmi vine foarte greu să mă fac înțeles la orice palier. Sinea mea este o făcătură, o aberație. Eu nu sunt o ființă umană la nivelul contingentului. Personalitatea mea este doar schițată și neformată, lipsa mea de suflet e persistentă și ajunge în profunzime.[...] Nu mi-a rămas decât un singur și sumbru adevăr: nimeni nu este în siguranță, nimic nu se mântuiește.”¹²

Michel Houellebecq găsește singur punctul comun al intersecției perspectivei lui cu cea a lui Ellis: „Ceea ce m-a înfiorat la *American Psycho* – și aici este punctul comun de convergență cu romanele mele – este faptul că personajul principal nu simte nimic în timpul actului sexual. Singură, violența trezește în el emoția.”¹³

Opera lui Houellebecq prezintă lumea contemporană dintr-o perspectivă în care capitalismul ajunge să includă dorința sexuală și intimitatea într-un mecanism al cuantificării și al schimbului, mecanism care după părerea lui Carole Sweeney reușește să transforme „atributele umane în comodități care să fie schimbate într-o piață liberalizată.”¹⁴ Astfel, proza lui Houellebecq atinge teme grave, importante, cu accente politice și filosofice, dar care sunt tratate cu cinism și

¹¹Bret Easton ELLIS, *American Psycho*, Polirom, Iasi, 2005, p. 233.

¹²Bret Easton ELLIS, op .cit., p. 487.

¹³Bret Easton ELLIS, *ediția citată*, coperta a IV-a.

¹⁴Carole SWEENEY, *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*, Bloomsbury, London, 2013, p. IX: *The subsumption of sexual desire and human intimacy into the mechanism of quantifications and exchange as simply the final stage of capitalism that transforms human attributes into commodities to be exchanged in a deregulated market.*

neîncredere, fapt ce îi nemulțumește pe criticii francezi. Mișcarea discursului, uneori introspectiv, alteori filozofic, ajunge însă să-și (auto)anuleze accentul grav prin (tragi)comicul imaginii unei lumi înțesată de supermarketuri, masturbare, corporalitate și eșec. Cinismul houellebecquian vine în completarea celor două perspective deja enunțate – cea a *hedonismului asumatal* lui Miller și a *alienării totale* cu tendințe masochiste, canibale și criminale ale personajelor fetișiste ale lui Ellis – Houellebecq fiind cel care (se) întreabă în mod direct dacă existența mai merită vreun sacrificiu: „Și ne întrebăm, dintr-un punct de vedere cât mai exterior cu putință, dacă omenescul este o experiență care merită să fie continuată.”¹⁵ Această afirmație surprinde, poate cel mai bine, perspectiva profund individualistă și egocentrică de care dă dovadă Michel Houellebecq.

În loc de concluzii

În ceea ce privește discursul public al sexualității, între cei trei scriitori abordați nu există diferențe majore de exprimare, ci mai mult diferențe de perspectivă asupra sexualității, diferențe care produc nuanțări la nivelul limbajului folosit. Miller și Ellis, cu o poetică vizuală mai puternică decât Houellebecq, utilizează un discurs fals pornografic, pentru că în spatele acestui limbaj – dezinhibat (la Miller) și foarte violent (la Ellis) – exista o satiră usturătoare la adresa societății americane – sau, în cazul lui Houellebecq, franceze și occidentale în general. Nici limbajul lui Michel Houellebecq nu e unul care să utilizeze eufemisme; la fel de lipsit de inhibiții ca și Miller și Ellis, scriitorul francez însă alege o manieră mai directă de a-și transmite ideile cu privire la ipocrizia și dezechilibrul culturii occidentale, nu mizează atât de mult pe alegorie ca ceilalți doi. Putem observa deci modul în care, odată cu romanele lui Miller, începe acest traseu invers al avansării *pragului pudorii*, cel al estompării lui, la care făcea referire și Allan Bloom în legătură cu ceea ce el numea procesul de *dez-erotizare* a lumii moderne¹⁶.

Pudoarea, pe care Norbert Elias o caracteriza în *Procesul civilizării*¹⁷ ca fiind sentimentul de teamă în fața degradării morale sau a scăderii prestigiului, este cea care reușește să dea naștere (auto)cenzurii vieții personale – și, de ce nu, chiar și a unor grupuri într-o comunitate – prin

¹⁵Michel HOUELLEBECQ, *Bernard-Henri LÉVI*, Inamici publici, Editura Polirom, București, 2009, p. 187.

¹⁶Allan BLOOM, *Love and Friendship*, Simon & Schuster, New York, 1993.

Cartea are o studiu introductiv numit *The Fall of Eros* unde Allan Bloom atrage atenția asupra *sărăcirii limbajului iubirii*, dar și o *sărăcire a profunzimii (și înțelegerii) sentimentului*.

¹⁷

presiunea păstrării unei imagini integre și restrângerea accesului la elementele private. Dar societățile au reacționat la această avansare a constrângerilor din ce în ce mai apăsătoare: apare astfel refularea și procesul invers, de *anulare* sau *estompare treptată* a acestui prag al rușinii. Vedem cum, încă din anii '40, fanteziile încep să fie lăsate libere.

Pledând pentru emanciparea acceptării unor libertăți totale, eliberarea promovată de revoluția sexuală accentuează ideea de noutate, forțând limitele, amplificând poftele și multiplicând plăcerile. În contemporaneitate „iubirii i se cere totul, i se cere prea mult, să ne încante, să ne răvășească, să ne răscumpere”¹⁸; acesta este o perspectivă a unei *inocențe* deja pierdute de care amintea și Susan Sontag, perspectiva ce supraviețuiește în (post)modernitate, dar este greșit înțeleasă pentru că limbajul conceptual cu care vine din urmă este prescris și tine de un alt timp, de o altă societate cu alte așteptări și mentalități. Susan Sontag vorbește deci despre așteptările culturale prea mari ale contemporanilor referitoare la relația dintre iubire și sex punctând complexitatea problemei printr-o raportare mai puțin elitistă.

Vedem cum unele concepte supraviețuiesc – căsătoria, familia, exigența fidelității – există în continuare, dar acestea nu mai sunt considerate condiții absolut necesare în procesul funcționării cuplului ele nemaifiind respectate de toată lumea; această schimbare reprezintă de fapt o mutație la nivel de percepție colectivă, o schimbare a mentalității. Pascal Bruckner atrage atenția în legătură cu faptul că această libertate a plăcerii poate duce la uitarea rolului social, al datoriei, în timp ce prea puțină plăcere a generat un spirit reacționar exacerb - revoluția sexuală. Omul modern trăiește deci într-un univers secularizat în care dezvoltarea nu mai poate avea loc decât pe un segment orizontal – căci umanitatea pierde și misticismul specific relației cu transcendentă. Așa cum subliniază și Michel Onfray și Bruckner, omenirea lasă în urma rezidurile îndochinării religioase, scepticismul tronând în fața „invenției unui Dumnezeu al iubirii în

¹⁸Susan SONTAG in volumul lui Jonathan COTT, *The Complete Rolling Stone Interview*, Yale University Press, 2012, p. 45: *We ask everything of love. We ask it to be anarchic. We ask it to be the glue that holds the family together, that allows society to be orderly and allows all kinds of material processes to be transmitted from one generation to another. But I think that the connection between love and sex is very mysterious. Part of the modern ideology of love is to assume that love and sex always go together. They can, I suppose, but I think rather to the detriment of either one or the other. And probably the greatest problem for human beings is that they just don't. And why do people want to be in love? That's really interesting. Partly, they want to be in love the way you want to go on a roller coaster again — even knowing you're going to have your heart broken. What fascinates me about love is what it has to do with all the cultural expectations and the values that have been put into it.*

creștinism"¹⁹ sau a ideii de mântuire prin intermediul iubirii, jertfei și a sacrificiului. Renunțarea la convenții, afirmarea liberă a impulsurilor, devin părți vitale ale modelului de eliberare sexuală: adică „recunoașterea faptului că pasiunea sexuală nu mai reprezintă un pericol, și că e mai sigur să-i dăm frâu liber decât să riscăm o rebeliune prin reprimarea ei.”²⁰

Sexualitatea ajunge însă să câștige statutul unei noi credințe: aceea a libertinilor (heterodoxie) în cadrul căreia totul este permis - „pluralitatea moravurilor și a legăturilor, sfârșitul demarcațiilor și al certitudinilor, alteritatea dorințelor. Celălalt nu este deja în mine, pentru că întâlnirea cu el este exact ceea ce mă va izgoni din locul meu, mă va arunca în nesiguranță, în refuzul lumilor efemere, în îmbrăcarea a mii de corpuri a mii de piei: gata cu masculul sau femela, în sens strict.”²¹ Identificarea cu Celălalt se face de cele mai multe ori într-un mod superficial, mercantil. Frumosul nu dispare, este doar redefinit, corpul devine obiectul prim al dorinței, căci în lipsa artei de a plăcea, individul este în mod automat exclus de pe acesta piață a seducției. Bruckner prezice moartea cuplului într-o societate contemporană din ce în ce mai acaparată de ură, oboseală, spaimă, nesiguranța, complexe etc. Tranșant, Pascal Bruckner arată și înspre inventivitatea umană în ceea ce privește trișarea în fața acestui impas conjugal: compromisul toleranței reciproce și a unei coabitări: „Trăim epoca îndrăgostiților neîncrezători care nu mai creditează nici măcar dorința pe care le-o inspiră pasiunea. Prolifrarea cuplurilor neoficiale marchează încăpățânarea celor doi de a nu trece de la situația de concubini la statutul de soți și arată că, de-acum înainte, vechiul ideal amoros inspiră teamă.”²²

Toate acestea nu sunt altceva decât semnele clare ale supralicitării formelor și obiectelor din sfera socială și care, după cum remarca și Baudrillard, ajung să depășească orice fel de graniță „a transparenței și a obscenității”²³ într-un univers în continuă mișcare care pare a-și pierde treptat capacitatea de a-și (re)găsi și (re)stabili un minim echilibru.

¹⁹Pascal BRUKNER, *Paradoxul iubirii*, Editura Trei, București, 2011, pag. 15.

²⁰Allan BLOOM, *Criza spiritului american*, Editura Humanitas, București, 2006, pag. 113.

²¹*Ibidem*, pag. 237.

²²Pascal BRUKNER, Alain FINKIELKRAUT, *Noua dezordine amoroasă*, Editura Trei, București, 2005, pag. 143.

²³Jean BAUDRILLARD, *Strategiile fatale*, Editura Polirom, Iași, 1996, pag. 11.

Bibliografie

1. .Jean BAUDRILLARD, *Strategiile fatale*, Editura Polirom, Iași, 1996.
2. Pascal BRUKNER, Alain FINKIELKRAUT, *Noua dezordine amoroasă*, Editura Trei, București, 2005.
3. Pascal BRUKNER, *Paradoxul iubirii*, Editura Trei, București, 2011.
4. Jonathan COTT, *The Complete Rolling Stone Interview*, Yale University Press, 2012
5. Norbert ELIAS, *Procesul civilizației*, Polirom, Iași, 2002.
6. Herbert GANS, *Popular Culture versus High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, Basis Books, second edition, 1999.
7. Peter SWIRSKI, *From Lowbrow to Nobrow*, McGill Queens University Press, 2005.
8. Carole SWEENEY, *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*, Bloomsbury, London, 2013.
9. Frederick TURNER, *Renegade: Henry Miller and the Making of the Tropic of Cancer*, Yale University Press, New Haven & London, 2011.

POETIC TRANSYLVANISM IN KIRALY LASZLO

Carmen Hurubă (Dudilă)

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Király László is an authentic Transylvanian poet. In the lines below you will find a real image of the Transylvanian village. Death, life and misery are the main themes of his work.

Keywords: poetry, village, misery, Transylvania.

Király László este un scriitor de naţionalitate maghiară născut în anul 1943 în Sărăţeni, Mureş. Va urma cursurile liceului din Sovata şi va absolvi Facultatea de Filologie din Cluj în anul 1966. Va deveni profesor la Baia Sprie şi redactor la *Elore* în anul 1968 şi din acelaşi an la *Utunk* unde publică eseuri de literatură universală. Debutul cu poezie va fi în *Utunk* în anul 1963. Király László va crea o poezie aflată sub influenţa şui Jozsef Attila la început, dar mai târziu se va dezvolta în direcţia unui expresionism politizat, marcat de apetitul realităţii substanţiale, de crispate energică, imagini metalice, de sublime ca încheştare şi scrâşnet. Epicul va interveni în liric, volumele vor fi structurate în cicluri şi ansambluri.

Király László a debutat în 1967 cu volumul *Dans vânătoresc*(Vadásztánc) la Editura Kriterion; în 1968 apare *După-amiază obişnuită* (Rendhagyó délután); în 1970 publică *Baladă despre femeile ostenite* (Ballada făradt asszonyokról); în 1976 *Plimbare în călare* (Sétalovaglás); în 1978 *Oştirea uitată* (Az elfelejtett hadsereg); în 1983 *Cimitirul ienicerilor* (Janicsártemető); în 1984 *Când aţi fost maci* (Amikor pipacsok voltak); în 1984 *Tabăra de iarnă* (A téli tábor); în 1986 *Masa în flăcări a poetului* (A költő égő asztala); în 1988 *Traietorie în jurul pământului* (A föld körüli pálya); în 1988 *Rugăciune aztecă* (Azték imádság); în 1993 *Scorpion* (Skorpió).
Volume de proză: în 1970 *Macheta Santei Maria* (A Santa Maria makettje) – povestiri; în 1972

Lupii albaștri (Kék farkasok) – roman; în 1981 *Ți se scaldă-n lumină obrazul, iubito* (Fény hull arcodra, édesem) – nuvele.

Király László este și un remarcabil traducător. A tradus din Eugen Jebeleanu, Cezar Baltag, Geo Bogza, Ioan Flora, Daniela Crăsnaru, dar și dintr-o seamă de poeți ruși, gruzini, polonezi, bulgari, francezi. Pornind de la timpul copilăriei, dar fără culorile tradiționale ale vârstei, prozatorul Király László se angajează în dezbateri asupra unor probleme politice și sociale, caută adevăruri sau măcar explicații, folosind pentru evidențierea dilemelor existenței contemporane, parabola, demersul analitic și lirismul.¹

Anii 70 au fost deosebiți de roditori pentru literele maghiare din România. Vor debuta un număr impresionant de scriitori, prin colecția *Forrás*, între care se manifestă un fel de competiție creatoare nedeclarată, benefică pentru fiecare în parte și în special pentru dezvoltarea literaturii în ansamblu. În această efervescență creatoare, Király László se impune între congenerii săi prin traviul său impetuos.²

Poezia sa, în care tema obârșiei, a locului natal ocupă un loc privilegiat, de care se leagă în dispunere radială sentimente, amintiri, rememorări, locuri, tradiții, semnificații și mituri, este o superbă odisee a sufletului dinspre predecesori, prin cei ce sunt trăitori în prezentul conștiinței, spre cei ce se vor afla pe un țărm al viitorului, căroră li se transmite un sistem de valori constituit, coerent, dar niciodată rigid, poetul însuși fiind un eveniment al acestui univers miraculos, legat de el prin firele invizibile ale compatibilității genetice. Conștiința apartenenței la această lume, în care undeva trebuie să ne simțim acasă, îi dă poetului un reconfortant sentiment de siguranță. Versurile din *Toamnă transilvană* (*Erdélyi ősz*), cântă cel mai bine despre locul natal al poetului: *Un glas de clopot, ce nu se poate vinde./Nu-i al meu, nu-i al tău, sau nu numai./Dimineața mă învie din morți,/seara mă culcă poruncitor./ Tremurând, îndrăznesc să m-apropii de geam;/ de multe sute de ani plutește acest dangăt./ Unde stau acum, n-a fost nimic./ Vânt și fum a bătut prin mine, și acest glas./ Zale au zdrăngănit, săbii încovoiate,/ marile care ferecate au bubuit./ Nicăieri însă lamentațiile poeziei,/ tumele ei zburdalnice./ Deschide fereastra: sus-jos, atemporalitatea/ pe două frunze uscate-n legănare./ Un straniu frison mă-mbrățișează:/patria mea va fi cândva o melodie englezească.*

¹ Nicolae Balotă, *Scriitori maghiari din România*, editura Kriterion, București, 1981.

² Francisko Kocsis, *Efectul admirației. Poeți maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Tîrgu-Mureș, 2006.

O altă metaforă majoră a liricii sale este cea a luptei, în care epitetele soldatului, ale luptătorului prins fără putință de scăpare în chingile cauzalității, ale unui determinism implacabil care guvernează existența într-un spațiu al conflictelor eterne, îi facilitează exprimarea unei atitudini fără echivoc, fără a cădea însă în banalul declarativismului după cum vom observa în versurile poeziei, *Oștire îngropată (Az eltemetett hadsereg): Sub unduitoarea mare de zăpadă/ trece în galop/ oștirea îngropată// Zece mii de sulii/ ies din pământ afară/ și se-mplântă-n soare// De floarea-soarelui/ cu mânie turbată/ gonește spre Nord/tarla decapitată./*

Fire optimistă, încrezător în forța rațiunii, poetul este din stirpea celor care sunt convinși că această luptă nu-i imposibil de câștigat, chiar dacă istoria de până acum a speciei noastre vrea să ne convingă de contrariul. Poezia lui Király este luminoasă, ospitalieră ca o exedra romană.³

Scrie o poezie dezinvoltă formal și, totuși, reflexivă precum cea a lui Cezar Baltag, pe care, după cum deja am spus, l-a frecventat traducându-l. Poezia lui pare însă mai barocă, mai stufoasă, mai încărcată metaforic: „Noaptea și gândul ucid;/ mă-ndrept spre cetăți de baladă./ Care este taina,/ e adevărat că trebuie zidită?/ E adevărat,/ răspund meșteri mari.// Noaptea îi vorbesc pietrei și ea răspunde./ Ochiul apucă dalta și cioplește./ Neconținut îți voi vorbi,/ spune,/ și te voi ciopli, ca să-ți aflu un loc,/ pentru că zidesc.”(Balada)

La început în versurile din *Dans vânătoresc (Vadásztánc)*⁴ - 1967: ...*Primul moment, e dansul fetei/ un trup de femeie/ precum al statuilor arcuite/ce aproape că sună în lumină/ pe un trup de femeie/o muzică continuă/ ce amestecă ritmurile/în furtună*⁵sau în *După-amiază obișnuită (Rendhagyó délután)* - 1968 va mai păstra unele convenții tematice, dar va trata însă motivele într-o manieră directă luptând cu ele am putea spune, corp la corp.⁶

Un fel de luptă cu inerțiile materiei ca și cu alte teme, vom regăsi în volumele *Pământ natal*, precum și *Construirea orașelor*. Balotă vede în aceste poezii un discurs care surprinde nemișlocit (*Vorbire către piatră, Vorbire către fier, Röntgen*). Tot el precizează că nu avem de a face cu un *elogiu șablon* sau *retorică publicistică* despre unele realități. *Dansuri norvegiene* este volumul care va reprezenta cel mai bine fantazia ludică, iar odată cu apariția ultimului volum *După-amiază neobișnuită*, vom descoperi poetul major adevărat. Putem spune că versurile din

³Op. cit.

⁴*A legelső pillanat, a lány tánca/egy nő teste/mint az íves szobrok/szinte peng a fényben/egy nő testén/zene borzong végig/összerándul a ritmus/fergetegében.*

⁵Traducere personală.

⁶Nicolae Balotă, *Scriitori maghiari din România*, editura Kriterion, București, 1981.

Baladă: Noaptea îi vorbesc /fierului și-mi răspunde /și-mi taie trupul cu ferăstraie /ca să-i afle un loc./ Construiesc, spune, și-ți voi vorbi fără oprire / neconținut. /Ascultă tropotul minunațiilor murgi!/ Vine femeia ta până-n zori va sosi/ Pentru că așa totul pare mai uman,/eu neconținut îți voi vorbi.⁷ precum și cele din Eva sau Despre soldatul beat sunt versuri care se impun prin una și aceeași virtute, temeritate a decupării, a montajului țesăturii verbale.⁸

De asemenea poezia lui Király László nu pare a fi una naiv - spontană, astfel că putem spune că poetul este un făcător în devenire și cel mai bine se poate observa în versurile poemului *Plimbare călare: Ar fabrica versuri,/ în dactili./* Versurile anterioare sunt acelea care l-au făcut pe criticul Balotă să spună despre poet că este un maestru al artificiiilor care recurge *la deliciale făcutului.*⁹ Goana călare peste pâraie, câmpuri, prin păduri, jocul și saltul destinelor, în imaginile acelui poem se organizează într-o falsă dezordine perfect regizată.¹⁰ Volumul *Plimbare Călare* va fi reprezentativ pentru poetul meșteșugar, în sensul cel mai înalt al cuvântului. Toate poeziile volumului își regăsesc sursele în vechile izvoare ale jocului, ale cântecului popular, ca și într-un alt joc extrem-modern al unei alte cântări, chiar dacă poetul a apelat la toate artificiiile și meșteșugurile aplicând regia tăcerii și a cuvintelor.

Poezia care m-a cucerit este *Muzeul poezilor (Költők múzeuma)*, aici sunt versuri care ating sufletul cel mai aprig. Se simte în fiecare cuvânt, în fiecare vers, patima poetului, dragostea pentru colegii lui de peniță. Întreaga poezie este un omagiu adus poetului, cel care probabil nu va fi înțeles în totalitate niciodată, dar care este singurul care aduce mângâiere și liniște în sufletul umilului cititor: */Vă dojeniți poezii – dar n-ați dormit/ în patul lor aprins, pe cearșaful lor de promoroacă./ Pentru voi, concomitent, legendara lor beție/ e înfricoșătoare, ispititoare și dătătoare de fiori./ Îi trageți la răspundere pentru visele/ pe care voi trebuia să le visați,/ dar tocmai vi s-a ivit altceva de făcut,/ iar ei nu le-au visat în locul vostru./ Nu știți ce să faceți cu nesomnul lor./ Luciditatea lor, de fapt, e de neînțeles./ Cuvântul lor este glacial și amenințător ca țevile/ de pușcă ivindu-se din locașurile de apărare./ Cine vă pândește îndărătul cuvintelor lor? / Noptile, astfel de oameni ce visează?/ Ei se zbenguiesc goi, cu seninătate grecească,/ în apele izvoarelor curate,/ îmbrățișează deodată pe toți și pe toate, se tutuiesc cu zeitățile./ Răsfoind istorii romane ce te îmbujorează,/ speriat ridic și azi privirea: mă vede cineva?/ Amorul dintre*

⁷Traducere Francisko Kocsis.

⁸ Nicolae Balotă, *Scriitori maghiari din România*, editura Kriterion, București, 1981.

⁹Op. cit.

¹⁰Op. cit.

mamă și fiu, orgiile tiberiusiene./ Deși v-ați maturizat./ Sau puteați să vă maturizați./ Cine sunt aceștia?/ Dezmembrează ceea ce știați că-i indivizibil./ Aglutinează ceea ce-i incompatibil./ Profanează cuvintele – și le preamăresc./ Clevetitori de cinci mii de ani./ Prunci trandafirii născuți astăzi./ Invidioși pe savanți./ Fiare feroce în cuștile de oțel ale propriei vanități./ Sau în alte cuști, în piețele publice,/ scuipați, ispășind pentru cuvintele lor./ Conferențieri ovaționați la congrese. Conducători/ de oști sau bufoni de curte, ca ocupație secundară./ Dojeniți-vă poeții – pentru că nu vorbesc./ Pentru că vorbesc./ Pentru că tac./ Pentru că vorbesc neîntrebați în locul vostru./ Amenajați Muzeul Poeților./ Cu speranța că veți fi mai înțelepți./ Nu veți fi mai înțelepți .Sabia lui Byron. Culcușul murdar al lui Catullus./ Țoiurile de țuică ale lui Tu Fu./ Pălăria lui Whitman, pistolul lui Pușkin./ Fițuicile pentru oborul de vite ale lui Arany./ Șişul cu două tăişuri al lui Villon./ Ordinele de merit ale lui Goethe, dumnezeul-tată./ Dar unde sunt ei?/ Dojeniți-i – și liniștiți-vă./ N-aveți ce face – întoarceți-vă la casele voastre./ Noaptea, când nu mai aveți sprijin./ Lumea din jur încetează să existe./ Așezați-vă/ faţă-n faţă cu o coală albă./ Dacă supraviețuiți –/poeți sunteți voi înşivă.¹¹

Poetul va recurge la asocieri dintre lirică și epică, cel mai elocvent în aceste sens fiind poemul *Cântec cronicăresc* din volumul *Plimbare călare* în care se întâlnesc valențele stilistice ale prozei în încercarea neîncetată reluată de a renova poeticul. Se poate spune astfel că nu este surprinzător că poetul va fi creatorul unor mici proze din care poeticul nu lipsește. Baladescul, construcția cu repetiții, cu refrene, o anume configurare lirică a imaginarului, toate acestea din prozele *Macheta Santei Maria* creează o impresie a poeticității. Naratorul care evită poetizările, care fuge în proză de liricitate, recurge totuși la modalități ce produc o atmosferă poetică în *Elegii despre singurătate*, *Vechi cântece uitate*, *Balada celei de-a șaptea vieți*. Tensiunea dialogului , a confruntării dintr-o nuvelă ca *Macheta Santei Maria* anunță însă epurarea voită de orice liricitate a prozei lui Király László.¹²

Poezia lui Király László va aduce un suflu nou în literale maghiare. Poetul va fi unul dintre cei care încearcă să transmită necesitatea păstrării tradițiilor și datinilor transilvănene, iar poezia lui este cea care transmite cel mai elocvent acest lucru.

¹¹Francisko Kocsis, *Efectul admirației. Poeți maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Tîrgu-Mureș, 2006.

¹² Nicolae Balotă, *Scriitori maghiari din România*, editura Kriterion, București, 1981.

Bibliografie

1. Király, László - *Vadásztánc (versek)*, Irodalmi könyvkiadó, Bukarest, 1967;
2. Király, László - *Rendhagyó délután (versek)*, Irodalmi könyvkiadó, Bukarest, 1968;
3. Király, László - *Ballada a fáradt asszonyokról (versek)*, Eminescu Kiadó, Bukarest, 1970;
4. Király, László - *Sétalovaglás (válogatott versek)*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest), 1976;
5. Király, László - *Az elfelejtett hadsereg (versek)*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1978;
6. Balotă, Nicolae; *Scriitori maghiari din România*, editura Kriterion, București, 1981;
7. Balteș, Tudor; *Tineri poeți maghiari din România. Generatia Forras*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1979;
8. Kocsis, Francisko; *Efectul admirației. Poeți maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Tîrgu-Mureș, 2006;
9. Popa, Marian; *Dicționar de literatură română contemporană*, editura Albatros, București, 1977.

ASPECTS OF THE THEATRICAL IN THE MINULESCIAN LYRIC

Andreea Damian

Phd Student, University of Pitești

Abstract: Strating from Minulescu's poetry, the present study describes the theatrical influences, being mostly focused on the fact that Minulescu's poetry abounds with life and characters. The relations between these aspects and the relation that poet establishes with the reader, emphasizing the contribution of the theatrical knowledge over his works.

Keywords: minulescian, lyric, theatrical, influences.

Elementele *jocului de rol* îl însoțesc pe I. Minulescu de-a lungul întregii sale opere, eul liric este un *actor* care se deprinde cu interpretarea anumitor roluri de care el însuși este surprins „E mort de mult și...tot nu moare” (*Romanța stilului pelerinului*).

Oralitatea stilului său este una dintre cele mai importante trăsături ale teatrului în opera sa. Constantul dialog liric are loc pe parcursul recitării prin adaptabilitatea de care dă dovadă textul, devenind un permanent schimb de idei între poet și lector.

Criticul G. Călinescu remarcă în opera lui I.L. Caragiale scene desprinse din viața cotidiană, în aceeași manieră Minulescu, prin poeziile sale decupează scene din peisajul citadin al vremii cărora le păstrează *mimesis-ul* și cărora le adaugă muzicalitatea unei interpretări libere, eul liric asimilând și receptând informații din cadrul înconjurător.

Depășirea granițelor unui *lirism plat* la unul *dinamic*, în care există o permanentă comunicare este o trăsătură a modernismului poeziilor minulesciene.

Personajul poeziilor lui Minulescu trece de la un registru liric la altul: de la artist desăvârșit la amant, de la mim la filosof, de la comediant la iubitor de române.

Aceste transformări conferă întotdeauna sinelui poetic un caracter *în oglindă*. Duplicitatea scrierilor sale reprezintă două fețe ale aceleiași monede, dând dovadă de o acceptare sinceră a fiecăruia dintre lectorii săi.

Stările de spirit ale poetului sunt transformate treptat, începând prin deschiderea fantastică a basmului în care se înfățișează asemenea unui Făt – Frumos; apoi revine la această imagine însă într-un cadru domestic al iubirii: „Trecut-au ani de-atuncea mulți/ Și azi prin flori străbate luna.../ De ce nu vii să m-asculți/ Să-ți spun povestea cea cu zâna?” (*Sub meri*).

Etapa goliardică, așa cum o numește E. Manu, este de fapt căutarea iubirii. Romanele sale adevărate, din postura unui amant regăsesc sentimente amestecate, acelea ale unui rebel: „Mă întreb: / Cel care am fost cândva/ Tot eu sunt și-azi?.../ Sau sunt altcineva?...” (*Povestea mea și-a lor*).

Această constantă regăsire de sine este esența teatralității lirismului său, deoarece de fiecare dată Minulescu își regăsește *un sine* distinct. Întruchipările sale multiple dau liricii sale un caracter sincretic, făcând-o cantabilă și picturală: „Tehnica epigramatică menține lirismul la divertismentul poet-interpret, într-un registru la fel de echivoc, grav și umoristic”¹.

Remarcile sale pot fi adesea schimbătoare și în aceeași manieră teatrală pot deveni adevărate *didascalii*: „Dar bătrânu-și pleacă fruntea/ Și sub braț vioara-și strânge// Dar bătrânul mă privește/ Cu ochi mari și plini de pace...” (*Cântă-mi lăutare*).

Dialogul pare desprins din viață, însă comicul de suprafață ascunde o profunzime dramatică: „Îmi ceri doina care-n viață/ Nu se cântă, ci se plânge! /- Plânge-mi dar atuncea cântul/ Celor care nu mai vin.../- Îmi ceri cântul care-n viață/ Nu se plânge, ci se tace...” (*Cântă-mi lăutare*).

Aspectul temporal este în mișcare permanentă, scena se desfășoară într-o mișcare ascendent – descendentă, oscilând între evoluție și involuție, între clar neclar, abordând aceeași strategie de concentrare și distragere a lectorului. Deși, filosofează pe o temă a existenței umane, întregul discurs este pus într-o lumină comică și contradictorie: „Ce-am fost cândva azi nu mai sânt/ Dar ce sunt azi îmi pare rău/ Că n-am putut să fiu mereu/ Același cântăreț cu chip de

¹ S. Dănciulescu *Poetica minulesciană*, p.83

Sfânt/... Și-azi, dacă sunt un chip de Sfânt, / Așa m-a vrut, pesemne, Dumnezeu-/ Să fiu tot altul...
Și să-l cânt mereu/ Pe cel ce-am fost cândva, dar nu mai sunt...” (*Cântecul unui om*).

Ipostazele transformării sale sunt treptate, pornind de la încercările unui autoportret își rezervă de fiecare dată o ascensiune de natură intelectuală, afectivă sau artistică pentru a face distincția eu liric – ei/ voi.

Maniera sa se distinge foarte clar de celelalte stiluri, este vădit considerat a fi unic. Contrariile sale sunt complementare și se impun una pe cealaltă, scena sa devine un teatru-absurd al cărui unic personaj este clovnul-profet.

Ironia se completează prin autoironie, iar puritatea se îmbracă în disimulare, nimic nu este ceea ce apare la început.

Filosofia *nebuniei* este o autodescriere, un compromis pe care eul liric îl face pentru creație: „Aș vrea să-mi sparg vitrina cu minciuni,/ Și-nchis apoi în rafturile goale,/ Solemn cantr-un ospiciu de nebuni/ Să-mi fac bilanțul boalei ancestrale”. (*Solilocul nebunului*).

Afirmarea *nebuniei* este de fapt o confirmare a unicității sinelui, unicitate de la care derivă o personalitate creatoare care reușește să depășească barierele unei societăți sugrumate de normalitate: „Eu mă urăsc că nu-s ca Ei/ Eu îi iubesc că nu-s ca Mine.../ Trec drept nebun...că nu-s ca Ei.../ Lor nu le place-amanta Mea.../ Mie nu-mi place-amanta Lor.../ Ei văd cu ochii tuturor/ Femeia.../ Eu n-o pot vedea/ Decât cu-ai mei-/ Amanta Mea.../” (*Cântecul nebunului*). G. Călinescu îl caracterizează printr-o supraapreciere care totuși se desăvârșește într-o adaptabilitate perfectă în momentele-cheie.

Sensibilitatea sa poetică extravagantă îl transpune într-un decor teatral ce va fi dorit de către sentimentele eului-personaj: „Du-mă-n țara/ În care palmierii-stăpâni peste pustiu-/ Cu brațele deschise ne vor primi-n Sahara/ Iubirilor născute din goluri de sicriu!...” (*Acelei care va veni*).

Acest mozaic de elemente decorative este considerat de criticul I. Vartic o natură creatoare într-un *stil rococo*.

Nebunia pe care o invocă Minulescu este liantul său către creația absolută. Astfel, aspectul teatralității este un mod de a atinge sensibilitatea pură a creației.

Barierele normalității nu ar putea înțelege absolutul, însă *un nebun* nu se justifică, el poate transcede aceste limite.

În creațiile sale de debut acest procedeu al teatralizării liricului apare instinctiv, dar cu timpul devine un exercițiu elaborat și conștient de trecere al poetului din liric în pseudo-epic.

Reciproca teatralității lirice se regăsește și în creația epică minulesciană, elemente ale lirismului sunt transformate în exclamări retorice, comentarii scurte și neașteptate sau în mărturii ale autorului.

I. Minulescu acceptă că nu poate să păstreze barierele genurilor literare, considerându-se *nebun*. Își autodefiniște creația ca o exprimare directă și nemijlocită a unor sentimente sălbatice.

Conștientizarea lucidă a nebuniei cu scopul de a depăși logica este mărită prin artificiiile teatrului din lirica sa: „teatralitatea mediază astfel de contrarii, precum excesul freneziei și cel al stagnării”².

Au existat în epocă încercări de a imita stilul minulescian, care și-au găsit adesea expresia în parodii. Unele dintre acestea au constituit succese lirice, însă asemănarea se manifestă preponderent la nivel formal, marcându-se absența esenței jocului teatral dinamic și viu din poeziile lui Minulescu: „o adevărată industrie a parodiei minulesciene...pasișă și parodia minulesciană deveniseră un gen literar”³.

Așa cum actorul se adresează în mod direct publicului, poetul se află în fața lectorului, jucând roluri diferite: de la clovnul simpatic, până la amantul extravagant. Aceste treceri sunt subtile și sunt armonizate de un umor teatral, care încurajează creativitatea.

În lirica minulesciană poezia este manifestarea dorinței de reîntoarcerea la absolut, elementele teatrale ale creațiilor sale sugerează un spectacol ritualic pentru a se putea atinge puritatea formei absolute.

Fiecare actor-personaj are un rol bine definit, deși pare câteodată întâmplător, nebunia bufonului reprezintă doar depășirea condiției umane impusă de normalitate.

Astfel, chiar și în cazul poeziilor de tip solilocvii, finalul este deschis către cititor, asemenea unui monolog dramatic în care replicile invită spectatorul la o judecată de profunzime.

În același mod, poetul își provoacă lectorii la interpretări multiple, textul devenind o oglindă cu imagine din ambele părți: poet-cititor; lector-personaj.

Decorul transpune stările poetului, permițând lectorului o contemplare asemenea unei scene de teatru, în care strofa este un act ce implică schimbarea unui sentiment, a decorului, a

² S. Dănciulescu, *Poetica minulesciană*, p. 86

³ T. Vianu, *Amintirea lui I. Minulescu*, p. 250

personajelor: „Plouă!/ Zi și noapte, plouă/ Plouă-așa ca și cum ploaia/ N-ar fi ploaie, ci potop!/ Stop, Sfinte Ilie/ Stop!.../ Dă-i cerneală și hârtie/ Și-un consemn ceresc/ Să-și scrie/ Ultima lui poezie:/ Ploaia Sfântului Ilie.” (*Ploaia Sfântului Ilie*)

Ploaia devine elementul liant între scenele construite individual, astfel valențele ploii se schimbă treptat de la salvare și mântuire, la moarte și degradare: „Plouă strâmb/ Și fals,/ Plouă tâmpit/ Plouă cum plouă-ntr-o zi la Londra/.../ Plouă/ Plouă/ Toată ziua plouă/ Plouă ca-ntr-o baltă fără fund...” (*Peisaj umed*)

Scenariul poeziilor sale este vivace, personajele sale emană viață, printr-un comic natural, care revine spre un umor de factură caragieleană: „Cheia ce mi-ai dat aseară/ Cheia de la poarta verde/ Am pierdut-o chiar aseară!/ Dar ce cheie nu se pierde?/ Cheia ce mi-ai dat aseară/ Mi-a căzut din turn/ Pe scară/ Și căzând mi-a stins lumina” (*Romanța cheii*).

Faptele banale devin evenimente pline de savoare. Așadar, pentru lirica minulesciană teatralitatea nu este doar o manifestare a emoțiilor poetice, Minulescu trăiește în mod conștient și intens fiecare poezie a sa ca pe un act diferit al unei piese de teatru, în care se schimbă constat atât decorul, cât și personajele; un spectacol al vieții.

Poeziile sale poartă încărcătura unui sentiment de rătăcire, însă rătăcirea și nebunia sunt stări actricești de anxietate și expunere în fața publicului-lector.

Simbolismul minulescian este încărcat de trăire poetică și se manifestă printr-o ironie subtilă în fața lucrurilor grave ale vieții. Poetul pune într-o nouă lumină toate ipostazele vieții, asemenea unui regizor, eul liric oferă o interpretare inedită acelorași teme.

Astfel, tehnica estetizării trăirii și sentimentului creației lirice este de fapt o modalitate *de a-l pune în scenă*: „Inimă – ciutură spartă -/ Cui mai duci apa la poartă,/ Dacă nimeni nu mai trece/ Să-ți soarbă din apa rece/ Apa bună de descântec/ De la ochi până la pântec/.../ Inimă – ciutura mea, Dă-mi să beau, dar altceva/ C-apa rece ți-au golit-o/ Toți cei care ți-au sorbit-o/.../ Dă-mi ce mi-ai păstrat doar mie -/ Dă-mi un strop de apă vie!...” (*Romanța inimii*).

Tragismul vieții este expus cu o atitudine detașată care stârnește râsul adesea ignorând chiar și moartea, pe care o depășește cu ajutorul persiflării și ironiei: „Doamne, Doamne/.../ Ce rușine!.../ Dar eu ce puteam să-i fac?.../ Să-i dau brânci?!/ S-o strâng de gât?! S-o omor?! Sau să-i dau pace?! Nu puteam să fac decât/ Să-nchid ochii/ Și să tac...” (*Păpușa automată*).

Scenariul minulescian permite un final deschis al poeziilor sale, spectacolul în sine este arta de a crea, de a da viață și suflu artistic cuvintelor. Trucul ascensiunii poetice la sfârșitul

textului constă într-un avânt real sau disimulat exprimat de obicei printr-o interogație sau exclamație retorică: „Mă îndepărtează tot mai mult de dogma/ Eternității voastre de granit.../ Voi sunteți cei ce-ați fost,/ Eu nu sunt încă/ Decât preludiul celui ce voi fi!” (*Da capoa! fine*); „Când Yama ne șterge din Wansa prezența/ Mă cheamă-nserarea eterna -/ Uitarea!/ Mă cheamă supremul adio!/ Partenza!” (*Partenza*).

În volumele sale de debut nu se manifestă atât de evident ironia intenționată, aici teatralismul derivă din câteva automatisme ce țin mai degrabă de gesturile spontane ale comunicării directe. Astfel, legătura dintre eul liric și lector rămâne intactă, ceea ce criticii literari au considerat a fi primul avantaj al receptării operei sale.

Spiritul teatralității în stil bufonesc face suferințele mult mai ușor de asimilat pentru publicul larg: „De preferință, el intră în rolul bufonului, persiflând atitudinile grave, reducând mari sentimente la caricatura lor, prozaizându-le prin modernizare”⁴

Așa cum nebunia este starea evadării spre creația pură, ea reprezintă și iubirea. În hainele unui bufon nebun se desfășoară întreaga filosofie a trăirii intense: „termenul de bufon în sensul lui arhaic medieval, denumind un personaj care spune, sub o formă aparent comică, vorbe de duh, cu duble înțelesuri.”⁵

Interacțiunea dintre personajele aceleiași poezii duc la jocuri ale ironiei, care provoacă râsul spectacolului – lector și transformă creația lirică într-un adevărat pamflet – liric: „E cald/ Și lacul pare o hartă, de noroi.../ E harta unei țări după război,/ În care – dezgustat de-atâta murdărie -/ S-a sinucis și ultimul broscui, Un biet școlar cu nota 3 la geografie.../.../ Iar pe șoseaua comunală,/ Cărciumarul,/ Învățătorul,/ Popa,/ Și notarul/ Cei mai de seamă gospodari din sat -/ Se ceartă pe un scaun vacant de deputat” (*Amiază rurală*).

Decorul reflectă situația centrală, în încercarea de a părea doar o întâmplare; spiritul fin de observație sesizează alegoria școlarului cu nota 3 continuând să insiste asupra scaunului de deputat.

Instinctul în dragoste este depășirea monotoniei iubirii romantice. În același fel, I. Minulescu, spirit de simțire balcanică, adoptă o atitudine teatral – lirică asupra descrierii iubirii depășind granițele romantismului și chiar ale simbolismului: „Românțele sale sunt cântece de

⁴ D. Micu, *Gândirea și gândirismul*, p.443

⁵ E. Manu, *Ion Minulescu în conștiința simbolismului românesc*, p. 193

lume pannești în expresia modernă. În ele vibrează sensibilitatea meridională în variantă românească, sensibilitatea bucureșteanului par excelente.”⁶

Nicolae Manolescu apreciază teatralitatea operelor minulesciene ca fiind un factor de distincție.

Încadrarea simbolică se face diferit de la Bacovia la Minuleascu, ceea ce transformă teatralismul poeziilor sale într-o emblemă a minulescianismului.

Apropierea de tematica folclorică pornește ca o curiozitate și va deveni o trăsătură a creației poetului pe care el însuși o prețuiește: „Și-atunci: toți zbirii din cetate,/ Cât ai clipi din ochi au dispărut/ Brașovul n-a mai fost cetate/ Și-n Șchei dreptate s-a făcut/.../ Refrenul nou al unei romanțe de sezon/ Ce nu-i decât refrenul romanței foarte vechi,/ Pe care-o știți cu toții/ Romanța vieții noastre,/ Cu „banca solitară/ Cu brazii”,/ Și cu luna!” (*Specific românesc*).

Teatrul său devine pe alocuri grav, prin atitudinea bufonului care sub acoperirea *nebuniei* trece de la o stare la alta.

Această versatilitate permite curgerea creației poetice de la moft la ironie și de la persiflare candidă la satiră: „E gura care nu sărută/ Decât cu sărutarea mută/ A celor ce-mpăcați cu cele sfinte,/ Pornesc cu tălpile-nainte/ Și-n gură cu câte o floare/ Culeasă anume pentru cine moare/.../ Oprește-mă!/ Nu mă lăsa/ Să te sărut/ Căci gura mea/ Sărută fără...va urma” (*Romanța ultimului sărut*).

Imaginația și credințele celui care citește sunt elemente fundamentale, deoarece opera sa este flexibilă și cantabilă muzicii interioare a fiecăruia.

Comicul său teatral manifestat prin umorul deschis și accesibil până la încifrarea mesajului poetic într-o formă ermetică care transformă spectacolul liric într-un teatru absurd al formei simboliste: „Tac toți cu ochii ținți, sorbind-o cu extaz.../ A dansului privire o prinde-ntr-un talaz/ irizări marine, de-argint și de topaz,/ Rotindu-se tot mai iute, în largile-i mișcări -/ Un vânt parcă s-abate grăbit pe lumânări...” (*Pannyra cu tocurile de aur*).

Prezentarea jocului teatral este impresia unei disimulări voite pe care o practică poetul. Scenariul poetic se construiește prin corespondența umor – spectacol.

Trecerile de la seriozitatea gravă a problemelor fundamentale ale vieții până la bufoneriile eului – mim riscă anumite sacadări ale creației sale, astfel: „balansul devine din ce în ce mai

⁶ D. Micu, *Gândirea și gândirismul*, p.442

agitată, dând aparența unei excepționale mobilități; simularea și disimularea anticipează însă crisparea.”⁷

Afirmarea *nebuliei* creatoare se manifestă oscilant: acceptarea din debut, apoi starea de conformare în norme: „Miroase-a igrasie.../ Din tavan,/ Bucăți de tencuială-ncep să cadă.../ Octombrie-și varsă ploaia rece-n stradă/ Și pasageru-și spală rana în lighean...”. (*Moartea pasagerului*); revenind apoi către avântul creației pe care criticii vremii au încadrat-o barocului: „Vai de buzele ei roșii,/ Sărutate-n vis doar de cocoșii/ Iadului/ Suspect refren,/ Din *Marșul funebru* de Chopin.../ Cut-cu-ri-gu!...ding...dong...ding.../ Lumânările de ceară din odaia ei se sting,/ Iar pe <<banca verde>> unde dorm cu ploaia,/ Cântă cucuvaia...”. (*Fapt divers*).

Nestatornicia stărilor sale și intesitatea cu care le simte eul-actor este uimitoare, văzut în fața sacrificiului suprem generează sentimente contradictorii: autopersiflare prin mascare: „Toți vă grăbiți pe loc/ Iar singurul vostru mare noroc/ E doar același veșnic „blid cu linte”. (*Romanța zădărniceii*); sau renunțarea la asumarea *nebuliei* prin pseudo-sinucidere: „Și, cum era Miracolul, că-deși mort-eram tot viu,/ Și-n locul meu intrase Moartea mea-n sicriu!” (*Sinuciderea lui Don Juan*).

Teatralismul poeziilor sale are legătură directă cu modalitatea de a comunica direct cu divinitatea, cu inspirația creatoare. Atunci când legătura a fost ruptă poetul a fost nevoit să găsească o cale de acces. Această *punte* este creația, prin care mimul minulescian ajunge la spațiul primordial al creației.

Pentru eul liric această traversare constituie un adevărat spectacol, spectacol al trecerii dincolo de limitele lumești, în infinit: „Și-am rămas în turnul gotic / Turnul celor trei blazoane:/ Al Iubirii,/ Al Speranței,/ Și-al Credinței viitoare.../ Și-am rămas în turnul gotic/ Domn pe-ntinsele imperii/ Ale negrului haotic.” (*Romanța cheii*)

Spiritul teatralității în lirica minulesciană atinge cele mai înalte culmi, desăvârșirea în sine a operei sale are la bază contabilitatea și interpretabilitatea creațiilor minulesciene.

⁷S. Dănciulescu, *Poetica minulesciană*, p. 92

Bibliografie

1. Bote, L., *Simbolismul românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1966.
2. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Minerva, București, 1982.
3. Călinescu, M., *Ion Minulescu poetul sau Resursele umorului liric*, in *Ion Minulescu, Versuri*, Editura pentru Literatură, București, 1964.
4. Davidescu, N., *Aspecte și direcții literare*, Minerva, București, 1975.
5. Dănciulescu, S., *Poetica minulesciană*, Scrisul Românesc, Craiova, 1986.
6. Densușianu, O., *Manifeste literare, Poezie , Proză, Dramaturgie*, Edition cared for by Lucian Pricop, Coresi, București, 2003.
7. Dimitriu, D., *Introducere în opera lui Ion Minulescu*, Minerva, București, 1984.
8. Manu, E., *Ion Minulescu în conștiința simbolismului românesc*, Minerva, București, 1981.
9. Micu, D., *Gândirea și gândirismul*, seria *Momente și sinteze*, Minerva, București, 1975.
10. Pop, I., *Ion Minulescu în jocul poeziei*, 1981, *Steaua*, nr. 1, p. 7.
11. Vianu, T., *Amintirea lui I. Minulescu*, afterword to *I. Minulescu Versuri*, Minerva, București, 1974.

SEARCHING FOR THE BAZINIEN ESTHETICS: AN ANGEVINE ADVENTURE

Bianca-Livia Bartoș

PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract : How to engender a novel? What is its genesis? How does the writer choose the name and the character of his characters? These are the questions which found answers only at the source of the bazinien Romanesque heart, the angevine environment.

*My passion for the reading of the bazinien novel and my firm curiosity are the terms which determined me to build a ship in order to embark on it for Angers, earth of the sweetness and the root of the personality of the artist Hervé Bazin. My main aim is deepening my study on the technique of bazinien writing, the artistic processes and the working subtlety of this writer who earned his fame in the previous century, with the publication of *Viper in the fist (Vipère au poing)*, the novel which envisions the hatred against his mother.*

Keywords: Didier Anzieu, genesis, Angers, artistic process, writer.

Hervé Bazin, écrivain du XX^e siècle, atteint la gloire pérenne avec la publication, en 1948, de son premier roman qui devient le chef-d'œuvre bazinien – *Vipère au poing*. Le roman, qui rate pour peu le prix Goncourt, traite un sujet autobiographique, l'enfance difficile du petit Jean qui doit faire face à une mère sévère et despotique. Au moment de la parution du roman, le sujet frappe par la violence avec laquelle est démythisée le thème sacré de la mère : Bazin s'acharne contre tout comportement de celle-ci et devient, de manière irréversible, un révolté contre toute autorité.

Les exégètes contemporains à la publication de *Vipère au poing* se sont assez peu préoccupés du caractère autobiographique du roman, en outre bien évident à la première vue. Cependant, les confessions qu'Hervé Bazin a faites dans de diverses interviews font preuve de son hésitation entre l'acceptation de la nature autobiographique de ses écrits et la négation

presque totale de cet aspect. Néanmoins, cette recherche n'a pas pour but une étude de l'œuvre bazinienne, mais des articles de presse qui visent les déclarations de l'auteur même au sujet de la création de son ouvrage et du choix des thématiques à traiter.

Comment engendrer un roman ? Quelle est sa genèse ? De quelle manière choisit l'écrivain le nom et le caractère de ses personnages ? Ce sont des questions qui n'ont trouvé des réponses qu'à la source du souffle romanesque bazinien, le milieu angevin. Ainsi, nous nous sommes proposé de chercher la source de l'écriture bazinienne, ainsi que des techniques d'écriture et des procédés artistiques de cet écrivain. C'est la raison pour laquelle, au cœur de nos préoccupations dans cette brève étude seront les témoignages de l'écrivain même, que nous avons étudiées à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, au fonds Hervé Bazin. De la sorte, notre recherche est partagée en deux volets : dans la première, nous allons essayer d'identifier les cinq démarches artistiques du travail créateur selon la théorie proposée par Didier Anzieu et dans la deuxième, nous allons tenter de dévoiler la technique d'écriture bazinienne.

La première partie de cette étude tente, donc, de faire une incursion dans la théorie des cinq phases de l'acte créateur, proposée par Didier Anzieu, afin de voir si le travail littéraire d'Hervé Bazin pourrait être plié sur ce principe. Le psychanalyste a étudié avec intérêt le processus créateur, en insistant sur la poétique, les techniques de fabrication d'un roman par son créateur. L'idée qu'il soutient est que la création est la conséquence d'une crise :

Travail du rêve, travail du deuil, travail de création [...] ont en commun qu'ils constituent des phases de crise pour l'appareil psychique. Comme dans toute crise il y a un bouleversement intérieur, une exacerbation de la pathologie de l'individu, une mise en question des structures acquises, internes et externes, une régression à des sources inemployées et [...] c'est la fabrication hâtive d'un nouvel équilibre, ou c'est le dépassement créateur.¹

Dans la biographie bazinienne on retrouve aisément le moment qui a provoqué cette crise, cette angoisse qui l'a poursuivi jusqu'à l'âge mûr : c'est le drame vécu pendant l'enfance, évoqué trente ans plus tard, après la mort de son père, moment crucial dans sa vie, car l'auteur affirme : « Pour moi, le déclic de l'écriture s'est produit à la mort de mon père, à la fin de la guerre. Alors qu'il était mourant, ma mère l'a contraint à rédiger un testament en sa faveur, puis elle a trafiqué

¹ Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, p. 19.

l'héritage. »² C'est l'équivalent de la première phase du processus créatif proposé par Didier Anzieu: le saisissement créateur. Ce moment d'extériorisation d'une crise intérieure est le résultat d'une période d'incubation assez longue, un aboutissement de l'attente désespérée de refouler un cri desséché. De cette manière, on parle, chez Hervé Bazin, d'un travail de création réveillé à la suite de la mort de son père. Surpassant le travail du deuil, Bazin est envahi par un bouleversement intérieur qui le pousse vers la création : l'homme devient écrivain.

Les psychanalystes³ ont beaucoup étudié ce processus psychique, tout en proposant de différentes phases d'évolution : de la prise de conscience au moment de reconstruction, le travail du deuil est une étape incontournable de la vie des mortels. Le choc face à la situation créée, accompagné par la colère et le refus de croire le changement⁴ sont les trois sentiments qui ont accaparé aussi le jeune écrivain, à l'âge de son enfance, réveillés à l'âge de ses trente-sept ans, lors de la mort de son père : à ce moment-là, ce n'était pas l'instinct du cœur qui réagit, mais celui de la raison : dégoûté face aux actions de sa mère, de contraindre son mari à rédiger le testament en sa faveur, il se met à l'écriture.

De retour à la théorie repérée par Anzieu, la deuxième phase du travail créateur qu'il identifie est la prise de conscience de représentations psychiques inconscientes : c'est le moment de systématisation des idées vagues qui tournent dans la tête du créateur. Cette étape est définitoire pour la formation des paroles ou des idées qu'Hervé Bazin met très vite sur l'un des brouillons toujours existants sur son bureau.

Instituer un code et lui faire prendre corps est la troisième phase de l'acte créateur. En relation directe avec l'étape précédente, celle-ci permet de choisir un matériau qui peut donner corps au code formé auparavant. Elle est fortement liée à la quatrième étape, puisque les deux renvoient à la composition de l'œuvre en détails et à sa production à l'extérieur. La rédaction proprement-dite est réalisée dans cette quatrième étape de l'acte créateur : « l'œuvre requiert un travail de composition proprement dit, à partir de tâtonnement, d'ébauches, de projets de brouillons, d'études préliminaires, de reprises. »⁵ Cette étape, plus largement décrite dans la deuxième partie de notre recherche, est définitoire pour l'œuvre bazinienne : assis à la table

² Hervé Bazin dans l'article « Comment travaillent les écrivains ? », o.c.

³ Parmi ceux qui se sont intéressés au travail du deuil, nous citons ici : Sigmund Freud, Janine Pillot, Isabelle Delisle, Michel Hanus, Ginette Rimbaud.

⁴ Selon Elisabeth Kübler-Ross, dans *Les derniers Instants de la vie, il y a cinq phases du deuil : le déni, la révolte, le marchandage, la dépression, et enfin l'acceptation*. Éditions Labor et Fidès, Genève, 1996.

⁵ Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, p. 23.

d'écriture, Hervé Bazin travaille à bout du souffle afin de terminer son ouvrage. Finalement, le texte est dédié aux lecteurs, qui valident son existence sur le plan romanesque : cette dernière étape équivaut à la cinquième phase identifiée par Didier Anzieu. Dans la partie suivante, nous allons étudier les confessions de l'écrivain en ce qui concerne son travail littéraire, en essayant d'identifier les cinq phases de création.

Demandé comment fait-il le choix des sujets pour ses romans, Hervé Bazin déclare avec éloquence : « Il faut quelque chose qui vous frappe, quelque chose qui vaut la peine, vous transcende parce qu'il y aura un sens symbolique. S'il n'y en a pas, je ne m'y intéresserai pas. En plus, je n'ai pas du tout la définition anglaise, un commencement, un milieu et une fin. »⁶ Ses déclarations trahissent le style de travail qu'il adopte lors de la sélection des thématiques : Hervé Bazin ne choisit pas de sujets fortuitement : c'est la raison pour laquelle il est le premier à aborder le sujet de la famille en termes d'affront (dans le roman *Vipère au poing*), le premier à parler de la paternité et d'en faire un éloge dans son roman *L'école des pères* ou à toucher des sujets tabous, comme le problème du divorce, qui n'a pas été traité sur le plan romanesque avant lui, avec le roman *Madame Ex*.

Un premier arrêt qui s'impose est l'étude de l'apport autobiographique dans la réalisation de l'ouvrage de l'auteur. Hervé Bazin commence sa carrière littéraire en publiant des poèmes qui lui ont rendu le prestige dès la nominalisation pour le Prix Apollinaire, suite à la parution de son recueil *Jour*. Mais il avait quelque chose de plus considérable à dire et Paul Verlaine le savait, puisqu'il était parmi ceux qui ont encouragé l'écrivain à mettre sur papier son expérience de vie. Il le fait de manière exhaustive et, à ses trente-sept ans, Hervé Bazin publie son premier roman, qu'il voit comme un cri de désespoir, qui finit par libérer son âme de l'amertume latente depuis son enfance. Ainsi, l'auteur affirme : « Après avoir écrit *Vipère au poing*, je me suis senti beaucoup plus calme. Il faut dire sa colère pour être délivré. »⁷ L'écriture devient alors le seul remède contre la solitude provoquée par le chagrin et le travail se définit en tant qu'activité thérapeutique.

⁶ Hervé Bazin dans l'article « Bazin, le serpent qui danse », par Sébastien Blanchard dans la revue *Livresse*, non datée, consultée à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, fonds Hervé Bazin.

⁷ Hervé Bazin dans l'article « La colère d'un écrivain. Conversation avec Hervé Bazin », par Frédéric Louché dans la revue *Les petits monstres, psychanalyse et pédiatrie*, no.1, décembre 1992.

« Pour écrire, il faut se mettre en colère. »⁸, constate Hervé Bazin vers la fin de sa vie. C'est l'équivalent de l'une des étapes du travail du deuil, mais en même temps, elle correspond à la prise de conscience, première phases qui précède la création. En ces termes, Bazin parle de la même aigreur qui l'a conduit vers la publication de *Vipère au poing*, par exemple, qui a fait de lui un auteur inscrit sur la liste des goncourables. *Madame Ex* est un autre roman rédigé suite à la prise de conscience d'un événement qui a marqué l'écrivain : le divorce de sa deuxième femme. Bazin trouve que la colère est un sentiment incontournable dans le travail romanesque qu'il entame : « Le manque de colère dans l'écriture, ça prouve que l'on ne réagit plus. *Poils de Carotte*, par exemple, est un mou – il râle, mais il ne fait rien. Moi, je suis un combattant. »⁹ Le caractère fort a endurci son esprit afin de surmonter les mauvais souvenirs, devenus des stigmates au fil du temps. L'esprit guerrier, dur et contestataire deviendra aussi le trait principal de caractère de ses personnages : on retrouve, chez Bazin, des parents célibataires, une paralysée qui mène une lutte contre la souffrance physique jusqu'à la fin, un malade psychique qui tente de guérir sa folie par la bougeotte et même un personnage qui choisit l'écriture comme exutoire du quotidien hanté par les mauvais souvenirs. L'écrivain même fait preuve d'un grand caractère : il se munit d'un masque extérieur afin de protéger son esprit des cicatrices terribles que le comportement de sa mère lui a laissées. À ce propos, lors du colloque : *Hervé Bazin – du milieu de la famille à l'esthétique du roman*¹⁰, Mme Odile Hervé-Bazin, dernière épouse de l'écrivain, montrait son étonnement face à l'indifférence de son mari lors d'une promenade qui impliquait aussi les alentours de l'hôpital psychiatriques dans lequel il a été interné : « Aucun geste, il n'a rien esquissé », déclare sa femme.

« On a honte de raconter que l'on n'a pas été aimé. [...] Mais curieusement, je refusais d'écrire ce livre et je me suis forcé à le faire. [...] »¹¹, constate l'écrivain avant de publier son dernier roman. Vers la fin de sa vie, il se rend compte de l'effet de son expérience subie à l'âge le plus tendre et il l'avoue que sans l'apport de Folcoche, il n'aurait jamais devenu l'écrivain qu'il a été. L'écriture est incontournable, mais le choix des sujets à traiter est en relation directe avec les mésaventures de son enfance : « Pour moi, la littérature est une forme de l'action. Son but est de

⁸ Hervé Bazin dans l'article « La colère d'un écrivain. Conversation avec Hervé Bazin », o.c.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Jisa Simona et Anca Porumb (dir), *Hervé Bazin : du milieu de la famille à l'esthétique du roman*, Éditions Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015.

¹¹ Hervé Bazin dans l'article « La colère d'un écrivain. Conversation avec Hervé Bazin », o.c.

changer quelque chose au monde. »¹², témoigne l'écrivain. Et s'il n'aboutit pas à changer le monde, il le fait avec son propre moi, qu'il guérit en confessant ses chagrins. Finalement, la décision de traiter l'autobiographie dans ses écrits joue un double rôle : esthétique et thérapeutique à la fois.

Hervé Bazin tire la sève de son écriture directement de son expérience de vie : cependant, il ne rédige pas ses mémoires, mais recourt aussi à la fiction : « il ne s'agit pas de faire du réalisme à priori, mais de rendre l'imaginaire vraisemblable en l'encrant dans la réalité. Il y a en moi trois personnages : un journaliste, un écrivain, un technicien. Ils se relaient pour la réalisation de chaque roman. »¹³ Pour cette quatrième étape du travail créateur, ayant travaillé dans le domaine journalistique, Bazin se plie au travail des reporters et transforme ses écrits en œuvres en chantier : à cet égard, il ne se sépare pas de son magnétophone, qui lui sert à « tester » certains passages et voir si les conversations rendent, il détient aussi des talkies-walkies, des appareils photos, des jumelles, une caméra 16 Paillard pour filmer éventuellement le cadre d'un roman. L'écrivain même compare son travail à celui d'un cinéaste qui filme beaucoup de cadres et choisit à la fin les meilleurs afin de les intégrer dans son film. Pour *Les Bienheureux de La Désolation*¹⁴, par exemple, il a ramassé beaucoup de dossiers qui contenaient des cartes géographiques, un journal local, des rapports administratifs, des interviews et les fiches d'identité de chaque habitant de l'Île Tristan de Cunha. L'écrivain souhaite l'exactitude des faits, raison pour laquelle il réalise une documentation rigoureuse pour chacun de ses romans. En ce qui concerne son travail pour ce roman, Hervé Bazin affirme :

J'ai fait, pour préparer ce livre, plusieurs voyages en Angleterre et n'ai pas hésité à traverser l'Atlantique Sud en avion et en bateau pour séjourner sur l'île. [...] J'ai préféré voir de mes propres yeux ce qu'ils [les habitants qui ont connu la tragédie] avaient vu en refaisant moi-même le trajet. Tout ce que je décris est rigoureusement exact. Vous pouvez aller vérifier sur place. [...] Même la fiction pure je m'efforce de la rendre croyable. [...] J'aime piéger mes lecteurs. [...] Pourquoi tant de minutie ? Parce

¹² Hervé Bazin dans l'article « Des écrivains jugent leur condition », par Sébastien Blanchard dans *La revue de Paris*, février, 1969, consultée à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, fonds Hervé Bazin.

¹³ Hervé Bazin dans l'article « Comment travaillent les écrivains ? », par Jean-Louis de Rambures dans la revue *Le monde*, 8 janvier 1971, consultée à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, fonds Hervé Bazin.

¹⁴ Le roman *Les Bienheureux de la Désolation* est publié en 1970 et traite une histoire vraie : l'éruption du volcan sur l'île Tristan da Cunha, tragédie qui a obligé les habitants de déménager en Angleterre.

que je veux être sûr de pouvoir donner mes références. Je ne veux pas qu'il m'arrive, comme à Proust, de ressusciter des personnages mors cent pages plus tôt.¹⁵

Cette minutie dont l'écrivain parle est trahie par le grand nombre de dossiers de préparation et leur ampleur pour chaque roman, disponibles pour le grand public à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, au fonds Hervé Bazin. L'écrivain fait une documentation sur le chantier, rédige des plans, porte des conversations avec des spécialistes en domaine : des médecins, des prêtres, des maires ou bien des pompiers afin de rendre le vraisemblable dans ses écrits. Il se définit par une méthode de travail organisée, qui s'attarde sur la rigueur et l'exactitude de chaque détail mentionné : « Je suis un monsieur très organisé. J'ai besoin d'avoir les pieds sur terre pour pouvoir me lancer dans l'imaginaire. [...] ma méthode consiste à éliminer au maximum le hasard. Voyez mon bureau. Tout y est classé, ordonné, fonctionnel. »¹⁶

Puisque l'œuvre bazinienne demande la perfection, l'écrivain chasse le mot adéquat : sur son bureau de travail, il garde des dictionnaires étymologiques, historiques, de citations et même un Larousse, qui lui servent d'outils précieux. Il investit le protagoniste de son roman *Le démon de minuit* du même souffle créateur et, implicitement, des mêmes difficultés : « L'écriture souffre sans cesse d'une recherche du mot juste, qu'il faut traquer dans la mémoire ou aller chercher dans le Larousse analogique. [...] Il lui faut se surveiller constamment. »¹⁷

Le travail d'écrivain semble demander beaucoup d'effort et les conditions d'écriture doivent être respectées à la lettre : si le café était le combustible de Balzac, qui en buvait environ cinquante par jour, Hervé Bazin était dépendant de son temps de chauffe :

Moi, il faut surtout que je m'imprègne de mon histoire, que je nage dedans, de façon à ce que les personnages me deviennent pour un temps aussi familiers que les gens de la maison. Il faut que je m'isole. Je ne peux absolument pas être arrêté dans mon travail, sinon je me refroidis. Au début, il y a toujours un temps de chauffe. Et quand je suis lancé, si on me coupe dans mon élan, plus de huit ou dix jours, il va me falloir, peut-être un mois ou deux pour que je puisse y revenir.¹⁸

¹⁵ Hervé Bazin dans l'article « Comment travaillent les écrivains ? », o.c.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Hervé Bazin, *Le démon de minuit*, Éditions du Seuil, Paris, 1988, p. 182.

¹⁸ Hervé Bazin dans l'article « Comment travaillent les écrivains ? », o.c.

La même idée apparaît chez son protagoniste, Gérard Languenière, historien et écrivain : « L'approche de son sujet lui demande de plus en plus, comme pour un footballeur qui se met en jambes, une période d'échauffement. »¹⁹ Le feu qui l'envahit lors de l'écriture s'allume avec persévérance et une fois allumé, il faut en profiter jusqu'à la dernière flamme. Le premier pas est de se couper du reste du monde et de mettre fin à toutes collaborations extérieures : « Je bloque mes portes. »²⁰, confesse l'écrivain lors d'une interview. Puis, pendant un mois, cinq mois, il ne fait plus qu'écrire, sans biffer, sans chercher à savoir si c'est bon ou mauvais. À sa droite, une simple pile de feuilles d'essai et à gauche la machine à écrire. Cette technique d'écriture exhaustive est, selon l'exemple de Zola, l'une des plus difficiles : après avoir commencé, il ne faut absolument pas s'interrompre.

Les grands dossiers préparatoires pour les romans baziniens contiennent des fiches de documentation, des correspondances avec les spécialistes dans les domaines qu'il souhaite traiter dans son texte, des photos prises sur le chantier et, le plus important, le plan général du roman. Pour détenir le contrôle absolu, Bazin rédige un plan à quatre colonnes : la première, avec un rôle majeur, est dédiée aux personnages : « son importance dans chaque chapitre est notée par un carré noir s'il est essentiel, par un rouge s'il est présent mais peu important, par un point noir si on parle de lui »²¹. La deuxième colonne est réservée au contrôle des lieux où se déroule l'action et dans la troisième l'écrivain vérifie les temps employés. La quatrième est dédiée au ton et aux rythmes employés : « Pour les rythmes, le rouge représente le ton fort, le bleu l'événementiel, le jaune le transitionnel. S'il y a trois jaunes successifs dans ma colonne j'ai ralenti ; s'il y a six rouges, je suis trop en force. »²², constate l'auteur.

Ayant déjà cité deux fois le roman *Le démon de minuit*, nous allons essayer de suivre le plan de cette œuvre, plan rédigé par l'écrivain même, disponible à la Bibliothèque Universitaire d'Angers. En haut, à gauche, l'écrivain a réalisé une légende de son plan. La première colonne est dédiée à la structuration en chapitres, tout en vérifiant le nombre de pages pour chaque section, la deuxième est consacrée aux personnages épisodiques du roman et à leur importance dans chaque chapitre et la troisième décrit dans une expression-clé le sujet du chapitre. Le temps verbal employé et la date de l'événement sont aussi marqués dans les deux petites colonnes qui

¹⁹ Hervé Bazin, *Le démon de minuit*, *ibid.*, p. 182.

²⁰ Hervé Bazin dans l'article « Comment travaillent les écrivains ? », *o.c.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

suivent. Les autres personnages, ceux de la famille, ont une autre colonne dédiée, partagée en quatorze sections plus petites, pour les quatorze membres de la famille. La dernière, intitulée de manière suggestive *Détails*, se charge d'administrer les autres moments importants du texte, comme l'écriture du journal intime de Gérard, les problèmes de santé du protagoniste ou la rédaction de *Constantin*²³.

Le démon de minuit

TIERS (Third): Characters include André Malraux, Nelly, and others. The chart tracks their presence and actions across chapters.

LA FAMILLE (The Family): Characters include Gérard, Solange, Yveline, and others. The chart tracks their presence and actions across chapters.

Détails (Details): This section tracks various events and themes, including Gérard's journal, health issues, and the writing of *Constantin*.

The chart is a detailed tool for analyzing the structure and content of the novel, using a combination of text, symbols, and a grid system.

²³ Titre du roman que le protagoniste du *Démon de minuit* est en train d'écrire.

Décidément, l'écriture bazinienne est précédée par des dossiers préparatoires, des plans et des schémas à suivre et qu'il faut dérouler sans rupture, afin que le fil logique tienne et que la vraisemblance trouve sa place dans la création littéraire. Bien qu'il y ait quelques uns de ses écrits cachés dans des tiroirs de sa maison, en possession de Mme Odile Hervé Bazin, dernière épouse de l'écrivain, pour la plupart de ses romans, Hervé Bazin respecte les cinq phases du travail créateur : il est le sujet d'une crise, s'attaque à l'écriture suite au décès de son père, réalise une entière documentation et beaucoup de fiches de travail avant de rédiger son roman et, finalement, il le dédie à ses lecteurs.

Bibliografie

1. ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Éditions Gallimard, 1981.
2. JISA, Simona, et Anca Porumb (dir), *Hervé Bazin : du milieu de la famille à l'esthétique du roman*, Éditions Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015.
3. BAZIN, Hervé, *Les Bienheureux de la Désolation*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.
4. BAZIN, Hervé, *Le démon de minuit*, Éditions du Seuil, Paris, 1988.
5. KUBLER-ROSS, Elisabeth, *Les derniers Instants de la vie*, Éditions Labor et Fidès, Genève, 1996.
6. Le Fonds Hervé Bazin, consulté Bibliothèque Universitaire d'Angers.

CATEGORIES OF THE SPACE IN HORTENSIA PAPADAT BENGESCU'S NOVEL

Georgiana Argăseală

Phd Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The concept of space in the interwar Romanian literature is surprised from different perspectives which are illustrating, on the one hand, the physical framework in which the Romanesque action unfolds and, on the other hand, requires a means of shaping the psychology of the characters through mental space. In order to an effective analysis of the role it plays in the field of fiction, I considered that the novel is the literary genre best suited as the action and the actors are born and evolve in such fictional universe, more than that, they are determined by it. This is the reason why I chose to analyze the novels of Hortensia Papadat Bengescu because we are dealing with a subjective and objective narrative perspective. In which manner is this space saw, what is the role of it in shaping characters psychology, how it is represented and if we can speak about a typology of the space constitutes the aims of this work. Based on the study of critical references, I will be able to reveal a different approach of the interwar Romanian novel.

Key –words: categories of space, interwar Romanian novel, Hortensia Papadat Bengescu.

Este de la sine înţeles că existenţa unei opera literare presupune prezenţa instanţelor narrative. Alături de narator şi personaje, o dimensiune esenţială a operei este cronotopul¹. Dizolvând pentru moment relaţia dintre cei doi indici, am ales să tratez conceptul de spaţiu în romanul Hortensiei Papadat Bengescu ținând cont de faptul că acesta „determină ficţiunea”.² Pe

¹ Mihail Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică*, Bucureşti, Ed. Univers, 1982, pag. 294

² Gérard Genette, *Figuri*, Ed. Univers, Bucureşti, 1978, pag. 143-148

de altă parte, pentru o cercetare eficientă a modului în care acest concept acționează în cadrul romanului, consider că o scurtă expunere asupra evoluției sale este necesară, o analiză de concept pe care am adus-o în discuție și alte studii.

În primul rând, spațiul este un termen revendicat de numeroase domenii, reale sau umaniste, încă din Antichitate, proces ce continuă inclusiv în contemporaneitate, iar acest lucru face ca încercarea de definire a sa să fie una anevoioasă. La întrebarea *Ce înseamnă spațiul?* putem găsi o multitudine de răspunsuri. Vorbim astăzi despre spațiu ca fiind loc, suprafață, distanță, spațiu ca dimensiune extra-terestră, delimitare a unui teritoriu, dar și despre un spațiu cultural, un spațiu politic, spațiu public, spațiu privat sau spațiu literar și spațiu în literatură. Prin urmare, răspunsul la întrebarea precedentă nu poate fi reunit într-o singură definiție. Și nu cred că ar fi posibil. Ceea ce doresc să demonstrez prin intermediul acestui studiu este faptul că indicele spațial poate fi urmărit la mai multe nivele în cadrul romanului interbelic românesc, cu precădere, în acest caz, în romanul Hortensiei Papadat Bengescu, cu sublinierea că voi folosi spre analiză doar exemple elocvente demonstrației.

Cu alte cuvinte, spațiul apare prima dată utilizat în Antichitatea greacă, la Democrit și Epicur, este revendicat și de Aristotel sau Pascal. Ceea ce rezultă din viziunilor celor menționați este interdependența dintre spațiu și lume ca referent. Nu există spațiu fără lume, nu există lume fără spațiu. Pe de altă parte, tot în Antichitate apare distincția între spațiu finit și spațiu infinit, adică ceea ce se află dincolo de percepția noastră vizuală. Întrebarea mea este dacă în interiorul romanului Hortensiei Papadat Bengescu putem evidenția această relație de interdependență, și dacă da, care sunt valențele acesteia, ce note definitorii aduc operei. Filozofia modernă nu s-a lăsat mai prejos astfel încât termenul de spațiu dobândește și alte valori, fie în continuarea perspectivelor filosofilor și fizicienilor antichității, fie în contrazicerea lor. Menționez aici doar câteva nume precum Isaac Newton, Immanuel Kant sau Ernst Cassirer și filosofi români Lucian Blaga, Mircea Eliade sau Ernest Bernea. Fiecare dintre aceștia își aduc aportul în ceea ce privește definirea conceptului de spațiu. Dacă pentru Kant spațiul este o formă a priori a sensibilității umane, adică legată de individ, Cassirer completează această viziune cu ideea că există „tipuri fundamental diferite ale experienței spațiale și temporale”³ de unde putem trage concluzia că

³ Ernst Cassirer, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, Ed. Humanitas, București, 1994, pag. 67

fiecare individ în parte percepe spațiul diferit, în funcție de sensibilitatea sa și de momentul percepției. Pe de altă parte, Lucian Blaga⁴ vorbește despre un *sentiment al spațiului* vorbind despre un spațiu ce face parte din ființa lui, iar Mircea Eliade⁵ analizează spațiului prin intermediul unei dihotomii: spațiul sacru-spațiul profan, o dihotomie bazată pe „*experiența spațiului (s.n.)* așa cum este ea trăită de omul religios, de omul care respinge sacralitatea Lumii, asumând doar o experiență profană.”⁶ Din acest motiv, sunt locuri precum ținutul natal sau o stradă dintr-un oraș ce reprezintă „locuri sfinte pentru Universul privat” al individului, după cum afirmă filosoful. Cu alte cuvinte, calitatea de spațiu sacru este surprinsă și în importanța pe care o are pentru individ un anume loc, el este cel care conferă sacralitatea locului.

Pentru o bună înțelegere a acestui termen, esențial în cercetarea propusă, consider că, înainte de a intra pe tărâmul literaturii efective, este necesar a surprinde însemnătatea spațiului în sfera artelor vizuale pentru că, implicit, prin intermediul descrierii⁷, lectorul își creează un tablou al realității fictive și a componentelor sale. În ce măsură putem împrumuta tehnicile artei vizuale pentru aplicarea lor la interpretarea operei literare, cu precădere a romanului interbelic românesc, rămâne a fi observată și subliniată în cele ce urmează. Am considerat necesară aducerea în discuție a două studii din domeniul artelor vizuale. Rosario Assunto pleacă de la distincția dintre spațiu și peisaj deoarece consideră că punerea semnului egalității între cei doi termeni este o eroare. Argumentul adus este acela că „spațiul include peisajul, dar nu este acoperit în întregime de acesta”⁸ pentru că un spațiu închis nu este și nu poate fi considerat nicidecum un peisaj. Astfel, sinonimia între cele două concepte este limitată pentru că, după cum susține același autor, spațiul interior trebuie exclus din definirea peisajului. Ceea ce consider că merită reținut este tocmai acest aspect legat de spațiu, și anume, că din acest moment putem lua în calcul dihotomia spațiu închis-spațiu deschis, aplicabil în literatură, dacă ținem cont de rolul lor în desfășurarea acțiunii și în caracterizarea personajelor. De asemenea, Assunto aduce în discuție un nou concept, cel *metaspațialitate*, pe care-l definește ca fiind un spațiu dincolo de spațiu, ceva ce trece de

⁴ Lucian Blaga, *Trilogia culturii; Orizont și stil; spațiul mioritic; Geneza metaforei și sensul culturii*, Ed. pentru literatură universală, București, 1969

⁵ Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, Ed. Humanitas, București, 2013

⁶ Idem, pag. 20

⁷ Descrierea reprezintă principalul mod de expunere prin care cititorul are acces la imaginea spațiului configurat în opera literară.

⁸ Rosario Assunto, *Peisaj și estetică*, Ed. Meridiane, București, 1986, pag. 55

percepția vizuală a individului. În cel de-al doilea studiu, Rudolf Arnheim⁹ analizează și el ideea existenței unui spațiu diferit de ceea ce putem surprinde în orizontul nostru spiritual, subliniind faptul că se formează o imagine - a ceea ce nu putem vedea - prin intermediul unei construcții mentale. Astfel, aceste două perspective sunt strâns legate de viziunea lui Gilbert Durand¹⁰ care susține că o persoană percepe spațiul exterior, îl transformă într-o experiență interioară, devenind un fel de spațiu intim, un spațiu mental.

Nici criticii sau teoreticienii literari nu se lasă mai prejos cu privire la formularea unor ipoteze cu privire la spațiu. Gaston Bachelard¹¹ surprinde cu precădere în studiul său elementele ce definesc spațiul închis, iar din perspectiva lui Gérard Genette literatura nu poate fi separată de spațiu deoarece literatura descrie spații în așa fel încât reușește să ne conducă către ținuturi necunoscute pe care avem impresia că le străbatem și că suntem parte din ele.

O dată stabilite elementele necesare analizei, nu ne rămâne decât să vedem ce categorii ale spațiului putem identifica în romanul Hortensiei Papadat Bengescu. O prima categorie spațiului pe care o putem identifica este cea a spațiului fizic închis, reprezentat în primul roman din ciclul Hallipilor prin încăperea în care se află Mini la moșia de la Prundeni. Astfel, apar descrise elementele ce compun acest spațiu: „O pendulă din lemn de nuc cu ape line – observă Mini – cu limba lată de bronz grav și sonor, bătut de un sfert. Mini fixă pendula. Era o mobilă demodată, dar frumoasă și de calitate bună ca tot restul.”¹² Din acest punct, descrierea continuă prin fixarea celorlalte componente ce atrag atenția precum pianul, hall-ul vast sau sufrageria de stejar mare și umbroasă: „Mini își mută ochii pe pianul mare, negru, strălucitor. Un toute-queue care ar fi ocupat, întreagă o cameră modernă, dar care, în colțul hall-ului vast, sta grav, ermetic, izolat sub șalul de Persia, în adevăr minunat ce-l acoperea.”¹³ Putem observa că legătura dintre spațiu și personaje este una ce poate fi caracteriată prin ideea armoniei. Mobilele, perfecțiunea gospodăriei, toate intrau în concordanță cu familia. Singurul lucru ce perturbă această legătură era Mika-Lé, dar și poarta deschisă de la intrare. Imaginea spațiului fizic interior este completată de cea a spațiului fizic exterior în momentul în care Mini se hotărărește să facă o plimbare pe

⁹ Rudolf Arnheim, *Artă și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*, Ed. Polirom, Iași, 2011

¹⁰ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginărilor*, Ed. Minerva, București, 1977

¹¹ Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003

¹² Hortensia Papadat Bengescu, *Fecioarele despletite*, Ed. Eminescu, București, 1982, pag. 8

¹³ Idem, pag. 8

domeniul de la Prundeni. Imaginile sunt atribuite în acest mod viziunii personajului: „Era o moșie fermecată. Vacile fiind în staule model, caii în boxe de lux, păsările în cotețe mai curate ca o colivie și florile, parcă artificiale prin disciplină, nu-i mărturisesc nimic din secretul pe care poate-l cunoșteau. Ieșise chiar pe poarta care dădea spre câmp, de mirare și ea deschisă, și pornise pe alea de plop superbi, pe care o admirase alteori de la depărtare. Alea stropită de curând, cu profilurile țepene ale plopilor egali, pe seninul câmpiei era mult mai frumoasă de aproape.”¹⁴ Un element ce atrage atenția atât a personajului cât și a cititorului este prezența porții de la intrare cu punctul de miră și curba de care familia Hallipa era foarte încântată: „Curba vestită, de care erau așa de mândri proprietarii, curba aleei largi, așa de tare bătută cu nisip fin, că părea un asfalt, curba nobilă a trăsuri care, de la poarta mare de fier lucrată, cotea în jurul boschetelor serioase de brazi și se oprea cu un ropot al copitelor pe trotuarul lat de piatră cubică din fața scării principale.”¹⁵ În această primă descriere a spațiului pe care o întâlnim în roman se remarcă acea poartă deschisă. George Perec¹⁶ analizează în studiul său astfel de categorii ale spațiului și menționează faptul că poarta sau ușa reprezintă un fel de barieră ce îndeplinește diferite roluri. Pe de o parte, ne protejează, pe de altă parte ne închid față de restul lumii. Poarta rupe spațiul, îl scindează și presupune închiderea, retragerea. Prin urmare, ea devine singura modalitate de a comunica cu lumea: „Într-un domeniu încrămășat, unicul semn al turburării erau acele porți deschise.”¹⁷ Toate personajele priveau spre poartă în speranța că va veni cineva, salvatorul. Casa era martor al întâmplărilor ce se petreceau, o casă „de moșie, nici rustică, nici modernă, cu arhitectură solidă, cu confortul ei orășenesc și totodată gospodăresc (...) nimic de acolo nu încadra acea tragedie.”¹⁸ O tragedie ce atrăgea schimbare ce indică interdependența dintre personaj și spațiu, pentru că cel din urmă se modifică, se „destramă” o dată cu familia, este martor al schimbării: „Însuși pianul, invidabil, fusese la cine știe ce zdruncinătură împins deoparte, și dispoziția camerelor, a mobilierului suferise fluctuațiile unor destine rele, care se legau strâns de ale oamenilor pe care îi slujeau (...) Porțile închise ermetic...”¹⁹ Vestibulul era desfigurat, iar partea de sus, aripa cea nouă era locuită de funcționarii care lucrau la o fabrică de alcool din cereale.

¹⁴ Ibidem, pag. 16

¹⁵ Ibidem, pag. 9

¹⁶ George Perec, *Espèces d'espaces*, Ed. Galilée, Paris, 2000, pag.73

¹⁷ Op. cit. pag. 16

¹⁸ Hortensia Papadat Bengescu, *Fecioarele despletite*, Ed. Eminescu, București, 1982, pag. 35

¹⁹ Hortensia Papadat Bengescu, *Fecioarele despletite*, Ed. Eminescu, București, 1982, pag.109

Dincolo de spațialitate rurală prezentată la început, apare puternic conturată imaginea cetățeanului, a Bucureștiului, a „orașului cetate” după cum îl numește Mini, un spațiu în care ea se simte în siguranță: „Cu toate că orașele sunt numai niște moșoroaie de furnici, ele au o putere proprie, care combate și învinge toate legile firei, afară de moarte, atâta și le însușește și atâta le preface. În orice om, e un contrabalans al firei întregi. Natura singură a pus în el atâtea elemente minunate, încât îl poate face cumpănă și împotrivire.”²⁰ Apar piesele unui tablou cetățean prin prezentare unor străzi precum Calea Victoriei, bulevardul Lascăr Catargiu, sau deplasarea cu tramvaiul. În acest spațiu deschis față de clădiri, dar închis față de exteriorul orașului, apar descrise cu precădere casa Rimilor și casa Elenei Hallipa – Drăgănescu, unde se petrece acțiunea din ciclul Hallipilor.

Pe de altă parte, dacă urmărim și celelalte romane ale romancierei, vom observa că acțiunea acestora se dezvoltă în (jurul) aceluiași oraș. De altfel, întreaga operă a romancierei este reprezentată în spațiul cetățean, după cum afirmă Ov. S. Crohmălniceanu²¹ „orașul devine lumea romanului.” Preferința pentru acest spațiu poate fi explicată prin raportarea la personajele acțiunii deoarece acestea dezvăluie pe parcursul ciclului Hallipilor o anumită categorie socială, care dorește a fi în pas cu lumea: plimbările pe jos sau cu tramvaiul, seratele muzicale sau concertele.

În concluzie, problematica spațialității în romanul Hortensiei Papadat Bengescu nu trebuie privită doar prin prisma descrierilor spațiilor fizice exterioare sau interioare, ci trebuie privit dincolo de acestea și urmărite influențele pe care le are acest spațiu întruchipat de mediul cetățean la nivelul conturării personajelor precum și a relațiilor dintre acestea. Dacă în primul roman, ilustrarea indicelui spațial este prezentă, în celelalte romane el devine pretext.

²⁰ Idem, pag. 39

²¹ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura între cele două războaie mondiale*, vol.I, Ed. Minerva, București, 1975

Bibliografie

1. Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003
2. Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, București, Ed. Univers, 1982
3. Blaga, Lucian, *Trilogia culturii; Orizont și stil; spațiul mioritic; Geneza metaforei și sensul culturii*, Ed. pentru literatură universală, București, 1969
4. Cassirer, Ernst, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, Ed. Humanitas, București, 1994
5. Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura între cele două războaie mondiale*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1975
6. Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Ed. Humanitas, București, 2013
7. Genette, Gérard, *Figuri*, Ed. Univers, București, 1978
8. Papadat Bengescu, Hortensia, *Fecioarele despletite*, Ed. Eminescu, București, 1982
9. Perec, George, *Espèces d'espaces*, Ed. Galilée, Paris, 2000

THE CALL OF THE DIVINE NAME IN CEZAR BALTAG'S POETRY

Valeria Cioată

Phd Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Mystic elements used in the apophatic theology and the cataphatic one can be found in the last poetry volume written by Cezar Baltag entitled The calling of the name. These elements are illustrated using a design technique of the negative space in which the blank space behind the actual drawing is made into shapes in such a way that it creates alternative drawings. This technique is use by the poet in order to paint an accurate picture of the turmoil found inside the human heart. The search for the divinity outside of the human soul proves to be useless as god was inside the human self all along. This concept is depicted in many theological studies and writings such as those of Dyonisius the Areopagite, Symeon the New Theologian, Dumitru Staniloae etc. Cezar Baltag takes the negative definitions of the divinity and the method of the hesychast prayer and paints a picture of the tribulations experienced by the human in search of god. The absence of the divine answer turns into the only acceptable response as the presence of matter is the symbolic proof that the spiritual world exists. The various feelings experienced by the human being in their attempt to talk to god are coloured by the erotic sensuality and illustrated using a series of mythological references.

Keywords: apophasis, cataphasis, inner turmoil, contemplation, inner peace

Poezia lui Cezar Baltag poate fi numită cameleonică – fiecare volum constituie o construcție solidă de sine stătătoare. Lecturile bogate ale poetului sunt din plin valorificate la nivelul creațiilor acestuia, poezia fiind una erudită și intelectuală.¹ Volumul *Chemarea numelui*

¹ „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

aduce în discuție relația personală cu divinitatea. Omul își exercită căutările cu accente argheziene, dar, spre deosebire de poetul interbelic, Cezar Baltag găsește sens în tăcerea lui Dumnezeu. Trăirile descrise în acest volum sunt mai ușor de înțeles pentru profani decât cele ilustrate de alți poeți cu tentă mistică (de ex. Ioan Alexandru sau Daniel Turcea). Cezar Baltag reușește să împace revolta omului împotriva divinității cu atitudinea pietistă – căutările sunt nesfârșite, țipătul apare de mai multe ori fără a primi vreo replică, dar, după toate tatonările, răspunsul și-l dă singur prin înțelegerea motivației din spatele tăcerii divine. „Volumul *Chemarea numelui* se circumscrie spațiului religios, esențializând lecturi fundamentale și o experiență de viață încărcată de modulațiile Thanatosului. Se intersectează aici și experiența livrescă a filosofiei de la Socrate și Platon până la Kirkegaard, Nietzsche și Heidegger. Fundamentale sunt, de asemenea, lecturile teologice ale poetului, de la Soloviev, Seștov, Berdiaev, Evdochimov, până la Karl Barth și Dumitru Stăniloae.”²

Cezar Baltag creează o poezie mai reușită decât Daniel Turcea sau Ioan Alexandru pentru că primului îi lipsește tenta didacticistă despre care Henri Brémond spunea că ucide plăcerea estetică.³ Cezar Baltag e mai mult poet decât mistic, pe când Daniel Turcea e mai mult mistic decât poet în sensul explicat de Henri Brémond⁴. Lumina nu este piesa centrală din imaginarul lui Cezar Baltag (așa cum este la Daniel Turcea, de pildă), iar când apare, aceasta este pusă mereu în opoziție cu întunericul. Modelul este acela al teologiei apofatice combinată cu cea catafatică – absențele sunt generatoare de sens și de prezență divină. Cezar Boghici comentează titlul volumului legându-l de figura Tatălui ceresc, analizând maniera în care rostirea numelui divin

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 dezaprobatore, 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.” Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. I, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 211.

² Ion Predescu, *Cezar Baltag, conceptul și privirea*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 2013, p.111.

³ Henri Brémond, *Prière et Poésie*, (13 éd.), de l'Académie française, Paris, Bernard Grasset 61 ; rue des Saintes-Pères, 1926, pp. 72 – 78.

⁴ „Le poète, par définition, plus il est poète, plus le tourmente la besoin de communiquer son expérience ; plus il est poète, plus lui est facile, plus s'impose à lui la transmutation magique des mots par où quelque chose de cette expérience passe de son âme profonde dans la nôtre. Le mystique, plus il est mystique, moins il éprouve le besoin de se communiquer ; aurait-il la tentation de le faire, plus cette communication lui paraît impossible, comme elle l'est, en effet”, *idem*, p. 209.

apare începând din *Vechiul Testament* și trecând prin patristica orientală.⁵ Accentul cade mai mult pe studiile teologice decât pe analiza poeziilor.

Volumul urmează aceleași etape ale trăirii mistice întâlnite și la ceilalți poeți, dar surprinderea și descrierea acestora e mai subtilă. Existența apare construită dintr-o serie de răspunsuri fără întrebări și care nu își au rostul până nu se găsesc întrebările. Se inversează optica asupra rezolvării misterului vieții, omul nu mai caută răspunsuri, ci întrebările ale căror răspunsuri sunt realitățile înconjurătoare și, mai ales, întrebarea al cărei răspuns este el însuși. *Seamănă cu ecoul* aduce în prim plan această optică inversată. „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 materială este văzută în acest poem ca un răspuns la întrebări nevăzute rostite cândva, înainte de nașterea timpului, de către Dumnezeu. Răspunsul este semnul comunicării, iar comunicarea e întruchiparea deschiderii. Spunerea e o trimitere la logosul divin care a zidit lumea prin zicere. Interogația nu este una retorică deoarece aduce în existență natura umană. Omul își caută originea spre a-și înțelege rostul. Comunicarea presupune folosirea cuvântului, iar acesta se adresează auzului contrastând, astfel, cu văzul – de unde *sinucidereapririi*. Renunțarea la privire se referă la transcenderea simțurilor pentru pregătirea întâlnirii cu divinul. Întrebarea ziditoare poate fi găsită doar prin iubire – calea de raportare la divinitate, întâlnirea de care vorbim se poate realiza doar în iubire.⁶ Materia se dovedește a fi răspunsul la întrebările sufletului, acest concept poate fi considerat o reinterpretare a lumii ideilor lui Platon – materia e doar o replică fadă a lumii adevărate, transcendente. Modelul întregii lumi este acela al comunicării dintre spirit și materie. „Poezia lui Cezar Baltag însăși, încordată ca un arc, tensionată la un mod insuportabil, aș spune dostoevskian. Tot probleme ultime, de importanță universală se dezbat și aici. Tensiunea e mai întâi o tensiune a

⁵ Cezar Boghici, *Sacrul și imaginarul poetic românesc din secolul al XX-lea*, Ed. Psihomedica, Sibiu, Brașov, 2010, pp. 80 – 81.

⁶ „Zâmbetul lui Dumnezeu și al omului, întâlniți în extazul dragostei, umple toate de lumină. De aceea întâlnirea cu Dumnezeu este exierată ca lumină. Numai când n-avem această experiență nemijlocită a lui Dumnezeu, mintea noastră făurește concepte ca un surrogat al acestei experiențe.”, Dumitru Stăniloae, *Spiritualitatea ortodoxă. Ascetica și mistica*, Tipărită cu binecuvântarea Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1992, pp. 294 – 295.

intelectului, a cugetării înalte. Omul însuși, inteligent, cult, crispat, tăios, de un laconism sarcastic, mi-l evocă întrucâtva pe Ivan Karamazov. Ca și acesta, Cezar Baltag se chinuie și caută, însă, spre deosebire de tragicul personaj literar amintit, el și găsește, *află*. Poezia lui Cezar Baltag e o poezie a marilor întrebări dar și a răspunsului esențial, a răspunsului puternic, copleșitor ce zboară «dincolo de întrebări». «Dacă ai găsi întâi răspunsul, apoi întrebarea...» De cele mai multe ori nu se întâmplă așa nici în poezia lui Cezar Baltag. De aici tensionarea caracteristică.⁷ Având în vedere că poemul stă la începutul volumului, acesta poate fi citit într-o cheie programatică – toate celelalte poezii ale volumului sunt tributare acestei viziuni. Arta, în general, și poezia, în special, poate fi *răspunsul unei întrebări de demult* sau *o absență care răspunde*. Poetul se vede pe sine, ca, de altfel, și pe semenii săi (poeti), drept *răspuns rătăcitor* în așteptarea marii întrebări a universului. Condiția umană însăși e portretizată drept *răspuns rătăcitor* la marea întrebare a lui Dumnezeu. Se observă o poetică a tăcerii – absența creatoare de sens, materializarea tăcerii.

Senzația când citim *Chemarea numelui* este aceea că poetul folosește tehnica spațiului negativ preluată din artele plastice: fiecare negație creează o prezență; ideea vidului lipsește, se vedește a fi imposibilă. Tehnica spațiului negativ este folosită în grafică sau în design și se referă la fundalul unui desen pe pagina albă (sau colorată) din care se pot crea forme și se poate transmite un mesaj. Prin manipularea spațiului din jurul desenului – desenul, numit *spațiu pozitiv*, iar fundalul, *spațiu negativ* – se pot crea forme și ilustra concepte. Un celebru model de punere în aplicare a conceptului de spațiu negativ este *Vaza lui Rubin* – în centrul unei coli de hârtie albă este desenată cu negru o vază. La o privire mai atentă se poate observa de o parte și de alta a vazei din spațiul alb sunt create două fețe umane întoarse una spre cealaltă. Exact în acest mod funcționează și conceptul tăcerii în poezia lui Cezar Baltag. Din absențe se creează o prezență puternică și dătătoare de sens – întrebarea absentă acum a generat prezențe materiale: valea, soarele, oamenii. Rostirea întrebării a fost înregistrată înainte de începutul timpului și continuă să producă răspunsuri. Materia e răspunsul imaterialului, al spiritului. Tăcerea este creatoare de sunete așa cum umbra se revelează a fi ziditoare de realități.⁸ Aparenta absență a divinității nu e

⁷ Valeriu Cristea, *Fereastra criticului*, Ed. Cartea Românească, București, 1987, p. 173.

⁸ „Grafica (mai ales linogravura și xilogravura) folosește umbra ca element de contrast violent, care dă energie lucrărilor. După locul unde e situată sursa de lumină, forma poate să aibă, pe lângă umbra proprie, o umbră purtată, de mici dimensiuni, de dimensiuni normale sau gigantică. Umbra accentuează tragismul imaginii, dă compoziției o notă neliniștitoare. Suprarealismul a împins mai departe problemele umbrei tratate ca un element aleatoriu, ea

echivalentă cu neantul, ci reprezintă însuși motivul de a porni în căutarea acestuia, motiv de autocunoaștere în același timp. *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 aparenta absență reprezentată de divin creează prezența materială, perceptibilă prin simțuri. Tăcerea devine singurul răspuns de dorit. Pentru ca să fie intensificată credința, tăcerea lui Dumnezeu e o necesitate. Numele lui Dumnezeu se lipește de chipul omului numai în tăcerea deplină (asurzitoare) care pare o pedeapsă. „Ceea ce este circumscris este limitat în spațiu sau în timp sau în gândire; iar ceea ce este necircumscris nu este limitat de niciuna dintre acestea. Necircumscrisă este numai dumnezeirea, pentru că este fără început și fără sfârșit, cuprinde totul și nu este sesizată de rațiune. Numai Dumnezeu este incomprehensibil, indefinit, necunoscut de nimeni, dar numai El se cunoaște pe sine însuși.”⁹ Întâlnirea dintre uman și divin are loc numai în întunericul mai presus de fire în care Dumnezeu își poate manifesta prezența numai după ce omul a înlăturat din sine orice judecată specifică minții omenești.¹⁰

Valorificarea jocului afirmațiilor și al negațiilor creatoare de imagini ale relației cu divinul continuă cu implicarea imaginilor auditive: strigătul apare tot ca o semnalare a unei absențe. Numele își revelează importanța și strigătul tuturor numelor posibile aduce după sine același rezultat al tăcerii, singurul posibil și singurul dezirabil. „A cunoaște deci numele unei persoane înseamnă a dobândi puțința de a pătrunde în adâncurile ființei ei, de a intra în relație cu ea, până la urmă, de a dobândi un oarecare control asupra ei. De aceea misteriosul trimis care luptă cu Iacob la vadul Iabok refuză să-și dezvăluie numele (*Geneza* 32, 30). Aceași atitudine se

urmărind mai mult gândul creatorului și nu o raportare strictă la realitate.”, Ion Truică, *Arta compoziției*, Ediția a II-a revăzută, Ed. Polirom, Iași, 2011, p. 50.

⁹ Sfântul Ioan Damaschin, *Dogmatica*, Carte tipărită cu binecuvântarea Preafericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Traducere din limba greacă, introducere și note de Preotul profesor Dumitru Fecioru, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2005, p. 46.

¹⁰ Dionisie Areopagitul, cap. *Cum trebuie a ne uni cu Cauzatorul tuturor și mai presus de toate și a-i închina laude*, vol. *Despre teologia mistică*, în *Opere complete și Scoliiile Sf. Maxim Mărturisitorul*, Traducere, introducere și note de Pr. Dumitru Stăniloae, Ediție îngrijită de Constanța Costea, Colecția cărților de seamă, Ed. Paideia, București, 1996, p. 248.

reflectă în răspunsul îngerului către Manoe: «Pentru ce mă întrebi de numele meu? Căci este minunat» (*Judecătorii* 13, 18)”¹¹. Imaginile vizuale se îmbogățesc și ele pe măsură ce atmosfera poemelor capătă tente argheziene. Numele strigate se întorc la om și i se lipesc de chip precum i s-au lipit de chip razele care îi făceau lui Moise fața să îi strălucească în timp ce acesta cobora de pe munte cu tablele legii (*Ieșirea* 34, 29). *Înainte de timp cu o moarte* „Te strig cu toate numele/ din lume/ și o tăcere pedepsitoare/ mi le întoarce înapoi/ lipite de chip// O acvilă oarbă mă apucă/ în gheare/ duce sângele meu la marginea abisului/ și dispare/ înainte de zori cu o oră/ înainte de timp cu o moarte”. Strigarea se remarcă drept un semn al trăirii spirituale de mare intensitate. Căutarea ferventă a divinității e întâmpinată de tăcere, deoarece tăcerea poate fi singurul răspuns în care se revelează adevărata substanță divină. Tăcerea pare pedepsitoare pentru omul care și-a pierdut abilitatea de a auzi vocea divinului, această voce fiind deasupra organelor de simț ale omului. Orbirea simbolică întruchipată de acvila¹² care duce sângele omului la marginea abisului se referă la întâlnirea cu Dumnezeu care are loc dincolo de simțuri (ochii) și mai presus de pasiuni (sângele). Abisul poate fi un simbol al ascensiunii mistice.¹³ Urmarea rugăciunii isihaste care constă în rostirea numelui lui Iisus Hristos este unirea mistică.

Unirea mistică reprezintă o anulare a tuturor simțurilor și a oricărui fel de cunoaștere generată de acestea deoarece Dumnezeu e mai presus de simțuri și de concepte ale logicii sau înțelegerii de tip rațional. *Ochiul, gura, auzul, limba* reprezintă cunoașterea prin simțuri, toate ard, o dată pentru că au întâlnit harul divin, și a doua oară pentru că nu își pot exterioriza conținutul sufletesc într-o manieră ușor inteligibilă pentru ceilalți oameni. Poetul se identifică, în mod tragic cu un profet care arde sub puterea harului, dar nu-și poate revărsa întreaga intensitate a arșitei prin comunicare întrucât *gura sa este închisă* în mod simbolic într-o inabilitate de stabilire a unei relații cu cei din jur. Experiența harului se trăiește în singurătate și nu poate fi exprimată atâta timp cât harul nu se lasă comunicat. Aceasta e etapa isihiei. *Stază* „Ochiul care

¹¹Cezar Boghici, *op. cit.*, p. 80.

¹²„VULTUR, ACVILĂ = Rege al păsărilor, încarnare, substitut sau mesager al celei mai înalte divinități uraniene și al focului ceresc”, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coord.), *Dicționar de simboluri – Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Pour l'édition originale: 1969, Editions Robert Laffont, S. A. et Editions Jupiter, Paris, Pour l'édition revue et corrigée: 1982, Editions Robert Laffont, S. A. et Editions Jupiter, Paris, Traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repeteanu, Agnes Davidovici, Sandală Opreșcu, Ed. Polirom, Iași, 2009, p. 1031.

¹³„ABIS, ADÂNC [...] Poate să indice însă și integrarea supremă în cadrul unirii mistice. Verticala nu se mai mulțumește să coboare, ci se și înalță: alături de abisul adâncului, se dezvăluie un abis al înaltului; un abis de bucurie și lumină, alături de un abis de nenorocire și beznă. Sensul înălțării a apărut însă după cel al coborârii.”, *idem.*, p. 47.

arde/ și gura care nu se deschide// Auzul care arde/ și gura care nu se deschide// Cel mai tragic proroc/ cu limba în flăcări/ într-o gură care nu se deschide.” Titlul poemului are în vedere încetinirea vieții biologice pentru a putea fi mai bine percepută și înțeleasă viața spiritului, de asemenea este vorba despre o așteptare a minții care a progresat până la un anumit punct înainte să fie răpită la cer.¹⁴

După etapa izolării totale și a renunțării la simțuri (enstaza – etapă a purificării spirituale) descrisă anterior apare iluminarea, deschiderea simbolică a ochilor¹⁵, etapă în care vederea devine infinită și face posibilă mirarea ca rezultat al contemplației. *Mirare dreaptă* „Ca lumea/ într-o vedere fără sfârșit// ca o mirare dreaptă care se tot apropie// ca o oglindă/ care surprinde mirarea și o face/ interminabilă// ca fața euridiceei tăcută/ la nesfârșit// ca moartea care se face văzută/ întâi în oglindă// ca o amiază străină de magnetul/ timpului// ca disperarea soarelui într-un lan de secară”. Mirarea se vrea o etapă a contemplării, o etapă a fascinației inițiale care se manifestă în iubire. Comparațiile sunt folosite pentru a explica relația de eternă fascinație și îndrăgostire dintre om și divinitate. Privirea nesfârșită în ochii iubitei metafizice este o suspendare a timpului. Motivul oglinzii apare în dublă ipostază: aceea de reflectare a propriului chip în interiorul ființei iubite (și viceversa) și acela de poartă spre transcendență. La Cezar Baltag reflectarea experienței mistice în poezie nu se manifestă printr-un purism de natură creștin ortodoxă (nu e numai pravoslavnic), întrucât poetul folosește simboluri de ordin cultural (din categoria mitului), cum ar fi întâlnirea cu Euridice, reprezentare a iubirii și a prezenței (deoarece eroina merge pe cale în spatele lui Orfeu) percepută ca absență (deoarece îndrăgostitul nu o poate vedea). Euridice reprezintă pentru Cezar Baltag și o proiecție a sentimentelor (a erosului) poetului față de soția sa moartă (poemele din *Euridice și umbra* explorează această asemănare). Erosul divin cuprinde și erosul conjugal (de aceea se păstrează imaginea ambiguă a sentimentului). Mirarea e calea de a păstra nestinsă flacăra iubirii și, ca în orice operă de înaltă clasă (a se vedea *Cântarea cântărilor*), erosul se confundă cu agape. Dumnezeu își asumă rolul de iubit pentru sufletul omenesc (psihé) care joacă rolul iubitei.

¹⁴ „Dacă până acum mintea a progresat într-o cunoaștere de Dumnezeu și printr-un efort propriu de întoarcere spre sine și de iubire a lui Dumnezeu, odată ajunsă la limita interiorului său îndreptat spre Dumnezeu, la marginea puterilor sale, așteaptă să fie răpită dincolo de sine în unirea cu Dumnezeu, într-o stare de iubire înflăcărată, beată, extatică. Așteaptă nu numai să vadă pe Dumnezeu ca pe un soare oglindit în sine – în sensul sfântului Grigorie de Nyssa – ci să fie răpită în însuși interiorul Soarelui transcendent.”, Dumitru Stăniloae, *op. cit.*, p. 252.

¹⁵ Aceste etape sunt pe larg descrise și explicate în Dumitru Stăniloae, *op. cit.* a se vedea și subcapitolul 2.5.

Rezultatul deschiderii simbolice a ochilor – vederea de dincolo de simțuri – aduce după sine o bucurie creatoare de cântec, preaplinul sufletesc se cere exprimat și monodia¹⁶ este mijlocul potrivit de expresie. Imaginile poemului se îmbogățesc, sunt folosite mai multe figuri de stil, în special, comparații. Ideea infinitului apare de mai multe ori, condiția poetului se schimbă, acesta este capabil de exprimare, dar știe că nu se cuvine a divulga secretul vieții. Prosodia folosită e cea a poeziilor populare și dă impresia ușurinței în exprimare și a dramatismului diminuat. *Monodie I* „... și ți-am zis, Doamne, ți-am zis/ și cu moarte și cu vis/ și cu cer și cu pământ/ și cu toate câte sunt// Zorii când s-au înălțat/ tu erai demult plecat/ amiaza când s-a suit/ te-am chemat și n-ai venit/ noaptea când m-a fost ascuns/ te-am strigat și n-ai răspuns/ pe unde-ai trecut a nume/ pașii tăi s-au făcut Lume...// Dac-ai fi tăcere-n unde/ și tăcerea mi-ar răspunde/ în genune de-ai fi fost/ îi găseam genunii rost/ arșiță de te știam/ luam foc și înviam// Soarta mea am căutat-o/ și-am pierdut-o și-am aflat-o/ și-am aflat că lumea este/ și-ntunerice și poveste// Tot mai des întinde mâna/ să mă mângâie țărâna/ picioarele mi le leagă/ ba de frunze, ba de iarbă/ ba de pietre, ba de soare/ ba de apa-înșelătoare// M-ai trimis, Doamne, trimis/ și la stele și la vis./ Steaua întreabă: –Eu te caut/ sau mă chemi tu și eu n-aud?/ Visu-spune: –Eu sunt lume./ Lumii rostul nu-l pot spune”. Atmosfera creată nu e guvernată numai de tristețe, își face, într-adevăr, simțită prezența dorul cu toate conotațiile sale: dorință puternică de a vedea pe cineva aflat departe, stare sufletească a celui care tânjește după ceva/ cineva, suferință puternică față de cineva care se află departe, atracție erotică, durere, chin, mâhnire, dar absența divină nu e desăvârșită, mai degrabă omul se află mereu pe urmele lui Dumnezeu și îi ratează prezența în ultimul moment. Apare motivul lumii ca vis și este sugerat faptul că omul a înțeles sensul existenței sale – întrebarea prefigurată la începutul volumului a fost găsită. Misterul existenței nu poate fi dezvăluit, mai degrabă, fiecare individ este dator să-l caute. Cuvântul *lume* are aici mai multe conotații, scris cu majusculă, are sensul de spațiu sacru¹⁷, mai ales că acest spațiu a fost generat de pașii lui Dumnezeu, și, scris cu literă mică, are sensul de viață obișnuită a omului. Divinitatea se face cunoscută prin creație – Lumea apărută în urma pașilor săi. Lumea obișnuită apare ca suferință (*întunerice*) și mythos (*poveste*), se reiterează aici camuflarea sacrului în profan

¹⁶ „Monodie, *monodii*, s. f. Melodie executată de o singură voce sau de un ansamblu la unison sau la octavă. – Din fr. **monodie**.” *Dicționarul explicativ al limbii române*, Ed. Univers enciclopedic, București, 1998, p. 649.

¹⁷ „Când sacrul se manifestă printr-o hierofanie oarecare, nu se produce doar o ruptură în spațiul omogen, ci și revelația unei realități absolute, care se opune non-realității imensei întinderi înconjurătoare. Manifestarea sacrului întemeiază ontologic Lumea.”, Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu, Ediția a III-a, Ed. Humanitas, București, 2013, p. 19.

prezentă în proza lui Eliade. Dumnezeu refuză să se arate în mod direct omului, transcendența se face cunoscută prin vis. Materia pare că are aici conotații pozitive: elementele naturii mângâie, dar aceste ademeniri se dovedesc a fi înșelătoare. Căutările oferă un caracter dramatic vieții omului.

Aventura de căutare a întrebărilor ia sfârșit odată cu etapa finală a unirii mistice, numită și extază, în care omul îl găsește pe Dumnezeu în Sinele său interior numit de mistici centrul inimii.¹⁸ *Ocultare* „Pur? Aventura ia sfârșit/ odată/ cu puritatea./ Îngerul n-așteaptă./ De nu l-ai înfruntat la prima treaptă/ urci și tot urci o scară de nămol/ și nu mai întâlnești niciun simbol// Să fie-o Ușă, poate, în ne-gând/ un prag mai aspru/ un zăvor mai sfânt,/ și dincolo de pragul ei curat/ să fie chipul tău adevărat?// Cuvintele s-ar stinge dacă-n rugă/ n-ar fi atrase de un punct de fugă,/ acolo în adânc/ tăcerea arde/ și Dumnezeu în toate se împarte/ și ca-n oglindă/ dincolo de lume/ El brusc își stinge ultimul lui Nume// Orbim/ și facem calea înapoi/ și nu mai știm că l-am ascuns în noi// În jarul/ și cenușa din cuvinte/ mă-ngroapă, Doamne, să te pot aprinde”. Omul care nu îl găsea pe Dumnezeu în textul precedent găsește cauza zbuciumului său sufletesc și a ratării întâlnirii cu divinul. Dumnezeu s-a făcut mic și s-a ascuns în inima omului care, prins cu cele ale materiei, a uitat că este receptacul al transcendentului și îl caută, fără succes, în afară. Omul l-a putut căuta și găsi pe Dumnezeu pentru că fusese, în prealabil, chemat de ființa divină – *punctul de fugă*. Rugăciunea apare ca un răspuns la o întrebare demult rostită de Dumnezeu – toate căutările zbuciumate sunt răspunsuri la chemările tainice ale lui Dumnezeu care de la bun început se afla în inima omului fără ca acesta din urmă să înțeleagă acest lucru. *Ne-gândul* unde are logăsirea lui Dumnezeu se referă la incapacitatea de a cuprinde esența divină prin concepte.¹⁹ *Pragul, ușa, zăvorul* simbolizează trecerea într-un spațiu de natură transcendentă.²⁰

¹⁸ „Inima în care se adună mintea nu e atât inima de carne, cât sediul central al minții, centrul omului, duhul lui, omul total din lăuntru, nu numai cel intelectual sau sentimental. Sunt cămările cele mai din lăuntru ale omului, «unde nu mai sunt vânturi ale gândurilor rele», încăperea din lăuntru a catapetezmei, unde se află sălășluit de la botez Domnul Iisus Hristos.”, Dumitru Stăniloae, *op. cit.*, pp. 237 – 238, *passim*.

¹⁹ „În acest întuneric supraluminos (mai presus de lumină) dorim noi să ajungem și să vedem și să cunoaștem prin nevedere și neștiință ceea ce e mai presus de vedere și cunoștință, neputând fi văzut, nici cunoscut. Căci aceasta este a vedea și a cunoaște cu adevărat; și a lăuda în mod mai presus de ființă pe Cel mai presus de ființă, prin înlăturarea celor ce sunt. E așa cum cei ce fac o statuie naturală, înlăturând toate acoperămintele adause vederii curate a celui ascuns, descoperă, prin depărtarea aceasta, ceea ce e ascuns în el însuși.”, Dionisie Areopagitul, *op. cit.*, p. 248, *passim*.

²⁰ „Trecerea prin poartă este, cel mai adesea în sens simbolic, o trecere de la profan la sacru. Acesta este înțelesul porților catedralelor, al toranelor hinduse, al porților templelor sau cetăților khmère, al torii-lor japonezi etc.”, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coord.), *op. cit.*, p. 745.

Potențele negative se cer integrate în unitatea ființială a Sinelui înțeles ca proiecție a lui Dumnezeu,²¹ iar această integrare este reflectată în poemul *Marea ca un faraon împietrit*. Imaginile construite sunt oximoronice pentru a exprima *coincidentia oppositorum* ca potențe creatoare. „Marea ca un faraon împietrit/ în inima secretă/ a cosmosului, conjuncția/ urii cu dragostea, într-o altă/ *coincidentia*/ aidoma oului orfic răsărind/ în marea fără suflare/ a nopții/ de dinaintea creației” Cosmogonia este subtil sugerată prin enumerarea potențelor creatoare: marea, simbolul mișcării este împietrită (imobilitatea este și o reprezentare a caracterului imuabil al divinității), iubirea pusă în conjuncție cu ura nu se anulează (cum ar fi de așteptat dacă cele două sentimente ar fi pur și simplu opuse), ci iubirea transfigurează ura făcând posibilă imaginea *oului orfic* a cărei primă creație este iubirea (Eros sau Phanes din care se nasc toți ceilalți zei și întregul cosmos).²² Geneza universului e prefigurată ca peisaj interior al spațiului din adâncul inimii – centru al ființei – *noaptea de dinaintea creației* este, în sensul mistic, prefigurarea întâlnirii uman – divin. „Mitologia greacă și creștină, ca și folclorul românesc oferă, sub acest unghi, principalele repere. Poezia nu le preia însă pur și simplu, pentru a le *prelucra*, ci, conservându-le semnificația fundamentală, construiește în jurul lor o viziune personală coerentă, în care elegia pierderii și destrămării comunică intim cu încrederea într-o ultimă purificare.”²³

Întâlnirea cu sacrul se petrece în singurătatea propriei ființe imaginată sub forma unei case. Întreaga istorie a omenirii cu florilegiul său de credințe este prezentată ca o simplă tehnică narativă, un pretext, al cărei scop real este salvarea omului de la disperarea născută din neputințele sale care par a fi ontologice, dar care sunt datorate căderii omului din starea de grație paradisiacă. Relația intimă prezentată este aceea om – Dumnezeu, în care primul este fiul răătăcit și speriat, prizonier al propriilor proiecții și cel de-al doilea, părintele îngrijorat care organizează ample scene cu multe personaje și cu ajutorul cărora să-și poată aduce copilul acasă, dar să-i lase acestuia impresia că a venit singur pentru ca să învețe ceva prețios din toată experiența și să își construiască încrederea în sine. *Stratagemă narativă* „A fost odată o poveste/ aproape tragică// O

²¹ „Sinele nu este numai o noțiune sau un postulat logic, ci o realitate sufletească, parțial conștientă și cuprinzând și viața inconștientului, motiv pentru care e înțelegibilă și exprimabilă doar prin simbol. Drama vieții arhetipale a lui Christos descrie în imagini simbolice evenimentele din viața conștientă și trans-conștientă a omului care e transformat de destinul său superior.”, C. G. Jung, *Opere complete, vol. 11, Psihologia religiei vestice și estice*, Colecția *Biblioteca de psihanaliză, 100*, Colecție coordonată de Vasile Dem. Zamfirescu, Traducere din germană de Viorica Nișcov, Ed. Trei, București, 2010, p. 178.

²² Cf. Mircea Eliade, *Istoria religiilor și credințelor religioase*, vol. II, *De la Gautama Buddha până la triumful creștinismului*, Traducere de Cezar Baltag, Ed. Polirom, Iași, 2011, p. 158, *passim*.

²³ Ion Pop, *Pagini transparente*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1997, p. 85.

poveste suflată de vânt// ...Ca și cum ai fi ajuns în lume/ ca să te învelești cu o după/ amiază/ ca să pui capul pe un prag/ să încui bine zăvorul la ușă/ înainte de a-l deschide încă o dată/ pentru totdeauna// Apropierea zeiței/ se traduce prin flăcări:/ aruncă în foc măruntaiele Hecatei/ trecerea și numele monstrului/ pus să păzească/ o comoară divină...// Stratagemă narativă/ sau numai imaginea răsturnată a ei/ căderea în timp/ petrecută cu eoni înainte// ... ca și cum ai fi venit/ numai/ ca să vezi un singur amurg/ și să pleci înainte de a se ivi/ din nou lumea...// parcă începi să nu mai mori// A fost cândva o poveste/ aproape tragică./ Dumnezeu se predă pe sine/ într-o poveste/ pentru ca omul să-și poată// nega disperarea// în golurile dintre stele// în strigătul din depărtări” Zeița morții face parte din înfricoșătoarea schemă narativă care ar fi putut duce la un final tragic dacă Dumnezeu însuși nu s-ar fi sacrificat pentru oameni.²⁴ Poetul folosește un verb la indicativ – prezent pentru a sugera ideea unui dumnezeu care se sacrifică pentru fiecare om în parte. Povestea aproape tragică e anunțată printr-un verb la perfect compus ceea ce implică ideea unei acțiuni trecute și încheiate. Moartea își mai face simțită prezența, dar omul nu mai are nevoie de disperare. Neantul ființei dispare și strigătul nu mai e unul al neputinței.

Universul creat cu iubire aduce în prim-plan o imagine personificată a naturii, chiar și a obiectelor pentru a institui o nouă comuniune universală. Omul pare singurul care nu participă la această unire a întregului cosmos. *Iertare* „Iertare, strigă calul ierbii/ pe care o paște./ Iertare, strigă deșertul apei/ absente, nu te pot naște.// Ajutor, strigă frânghia/ către sinucigașul ce și-o așază/ în jurul gâtului// De o parte se pierde. De alta/ învinge numai Înăuntrul./ Un nume are zeul/ dar numai/ pentru prea scurtă vreme.” Iertarea este forța care leagă totul, contrariile se vor a fi conciliate, dar dorința nu se poate îndeplini. Forța lăuntrică e singura care se poate ridica deasupra acestor dualități, numele zeului se regăsește în adâncul inimii. Toate realitățile personificate sunt complementare: calul și iarba se creează reciproc și formează o unitate (iarba e hrana animalului, iar animalul fertilizează solul și facilitează creșterea ierbii), armonia dintre ei e productivă și benefică și de aceea agresorul (calul) îi cere iertare victimei (iarba) – relația are rol soteriologic; deșertul e complementarul apei pe care nu o poate produce – termenul de

²⁴ „pasiunea lui Christos semnifică suferința lui Dumnezeu în fața nedreptății lumii și a întunericului din om. Suferința omenească și cea divină alcătuiesc împreună o complementaritate cu efect compensator: prin simbol, omul poate recunoaște adevărata semnificație a suferinței sale; el este pe drumul realizării totalității sale, Eul lui intră în zona «divină» ca urmare a integrității inconștientului în conștiință. Acolo el participă la «suferința lui Dumnezeu», a cărei cauză este «încarnarea», adică tocmai acel proces care la nivel uman apare ca individuație. Nașterea omenească a eroului divin este deja amenințată de crimă; el nu are un loc unde să-și pună capul, iar moartea lui e un tragism plin de cruzime.”, C. G. Jung, *op. cit.*, p. 178; a se vedea și nota 21.

naștere folosit sugerează că apa se află în interiorul deșertului (fântâni), dar nu poate fi scoasă fără intervenția omului. Apa se află în interiorul deșertului atât în oaze cât și în pământ, realitățile acestea sunt complementare deoarece lipsa apei creează deșertul, iar deșertul reține apa în adâncurile sale. Iertarea, în acest caz, e necesară în măsura în care deșertul e înțeles ca realitate materială (exterioară) care ascunde un Dumnezeu interior²⁵ pe care nu-l poate exterioriza. Frânghia personificată strigă în locul sinucigașului surd la comuniunea aceasta a întregii lumi, participarea la comuniune e rezultatul liberului arbitru și al vederii dincolo de lumea aparentă. Interioritatea e înfățișată drept partea biruitoare deoarece aici se află toposul manifestării divine care își face simțită prezența atâta timp cât se păstrează unitatea dintre exterior și interior, iar nu antagonismul.

Interioritatea ascunsă de cele vizibile și purtătoare a celor mai valoroase comori spirituale este pusă în discuție și în textul următor: *O vale închisă* „Doamne o vale închisă/ mi-e inima/ ascunsă de toți, știută de toți/ prăpastie în lumină, rostire mai goală/ decât umbra/ unui stol de vrăbii peste zăpezi// În jurul ei/ e atât de mare tristețea/ încât îngerii/ care nimeresc din greșeală/ în bătaia gândului/ simt abisul și cad înghețați// Doamne, ca un înotător care se scufundă/ mi-e inima/ ca fluturile care vâslește orb,/ mereu cu o întoarsă intenție, căutându-și/ forma, nemaigăsind-o,/ intrând în flacăra albastră ca în vis/ ori extaz,/ se dizolvă în foc și disperare/ odată cu țipătul,/ nu leagă acest fapt de nimic/ nici de propria ardere,/ ajunge pe malul luminii fără să știe/ că a trecut de poarta în care e măsurat// Anatomie și ireal/ Diavolul a strâns un căuș plin cu nimic:/ tot ce am gândit, spune el, murmură trecerea:/ marea spulberă oglinda norilor, iarba/ e dizolvată de vânt, umbra pământului/ însământată cu răs, frigul omului/ o lumină care nu e a lui/ și, vai, nu e a noastră...// Doamne, o vale închisă/ mi-e inima// Adevărul/ ca o ușă pe care nimeni n-o vede/ în sângele meu și va veni sâmbăta,/ o pauză a dezastrului care mă îngroapă/ definitiv/ în absența ta/ și tăcerea împrumută modul de a fi/ al căderii în lume// Doamne, o vale închisă mi-e inima”. Tonul poemului este acela al unei rugăciuni disperate care seamănă cu *Psalmul* arghezian [*Tare sunt singur, Doamne, și pieziș*]. Perspectiva, însă, e diferită: la Cezar Baltag profunzimea sufletului primează, pe când la Arghezi omul se vede ca un copac neroditor

²⁵ „În ezoterismul ismaelit, *deșertul* înseamnă ființa exterioară, trupul, lumea, lucrurile luate ca atare pe care le străbați ca un orb, fără să întrezărești Ființa divină ascunsă înăuntrul acestor aparențe.”, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coord.), *op. cit.*, p. 765.

(imagine împrumutată din *Biblie*²⁶). Tehnica spațiului negativ continuă să fie pusă în valoare; realitățile descrise, fie au părți pozitive și negative (inima ascunsă de toți/ știută de toți), fie sunt complementare (anatomie și ireal). Reprezentarea inimii drept *vale închisă* trimite spre incapacitatea de comunicare, disperarea își face din nou simțită prezența, semn că urcușul mistic nu este lipsit de sinuozități. Inima devine o reprezentare a contrastelor: este *prăpastie* semn al profunzimii și este pusă în *lumină* din moment ce este scena întâlnirii de tip mistic. Golul sufletesc este figurat nu numai prin *umbra stolului de vrăbii peste zăpezi*, ci și prin existența frigului, sugestie a lipsei de iubire, dispărută sub impactul cu tristețea, dar din moment ce există gheața, apare și contrarul, focul. Căutările neîncetate sunt ilustrate prin zborul fluturelui spre flacără. Disperarea consumă sufletul la fel cum flacăra distruge aripile fluturelui orb care zboară în raza ei de acțiune. Neantul se remarcă prin asocierea cu diavolul. Atâta timp cât inima e închisă nu se poate elibera de neant, însă acest tip de en-stază e doar o etapă în dobândirea mântuirii, urmată de ex-stază și, implicit, unirea cu divinul. Lumina care nu îi aparține omului simbolizează neputința omenească, golul sufletesc generator de disperare în contextul în care omul nu înțelege că golul său interior va fi compensat de prezența divină în sine. Golul consumă sufletul atâta timp cât nu se deschide ușa *Adevărului*. Scris cu majusculă, adevărul e o reprezentare a divinității ca potență nemanifestă în om. Poezia lui Cezar Baltag concentrează o serie întreagă de elemente de ordin cultural găsim convergențe, în mod surprinzător, acolo unde acestea par imposibile. „Poezia lui apare acum excesiv de *informată*, elaborată parcă prin colaborarea nu întotdeauna convergentă a unei multitudini de factori și sugestii: date din științe și filozofie, simboluri mitologice și biblice, sonorități și pretexte muzicale, într-un cuvânt întreaga cultură asimilată de poet.”²⁷

Volumul este o mărturie a lecturilor patristice ale poetului combinate cu o serie de imagini din mitologie, dublate de un simbolism încântător. Vizualul cu tehnicile sale își face loc printre conceptele aduse în discuție contribuind în mod fericit la conturarea unei viziuni sintetizante.

²⁶ Matei, VII, 17 – 20, *passim*.

²⁷ M. Nițescu, *Poeți contemporani*, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 122.

BIBLIOGRAFIE:

1. Baltag, Cezar, *Chemarea numelui*, Ed. Eminescu, București, 1995;
2. Areopagitul, Dionisie, *Opere complete și Scoliiile Sf. Maxim Mărturisitorul*, Traducere, introducere și note de Pr. Dumitru Stăniloae, Ediție îngrijită de Constanța Costea, Colecția cărților de seamă, Ed. Paideia, București, 1996;
3. Boghici, Cezar, *Sacrul și imaginarul poetic românesc din secolul al XX-lea*, Ed. Psihomedica, Sibiu, Brașov, 2010;
4. Brémond, Henri, *Prière et Poésie*, (13 éd.), de l'Académie française, Paris, Bernard Grasset 61 ; rue des Saintes-Pères, 1926 ;
5. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (coord.), *Dicționar de simboluri – Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Pour l'édition originale: 1969, Editions Robert Laffont, S. A. et Editions Jupiter, Paris, Pour l'édition revue et corrigée: 1982, Editions Robert Laffont, S. A. et Editions Jupiter, Paris, Traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repețeanu, Agnes Davidovici, Sandală Oprescu, Ed. Polirom, Iași, 2009;
6. Cristea, Valeriu, *Fereastra criticului*, Ed. Cartea Românească, București, 1987;
7. Damaschin, Ioan, *Dogmatica*, Carte tipărită cu binecuvântarea Preafericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Traducere din limba greacă, introducere și note de Preotul profesor Dumitru Fecioru, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2005;
8. Eliade, Mircea, *Istoria religiilor și credințelor religioase*, vol. II, *De la Gautama Buddha până la triumful creștinismului*, Traducere de Cezar Baltag, Ed. Polirom, Iași, 2011;
9. Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu, Ediția a III-a, Ed. Humanitas, București, 2013;
10. Jung, C. G., *Opere complete, vol. II, Psihologia religiei vestice și estice*, Colecția Biblioteca de psihanaliză, 100, Colecție coordonată de Vasile Dem. Zamfirescu, Traducere din germană de Viorica Nișcov, Ed. Trei, București, 2010;
11. Nițescu, Marin, *Poeți contemporani*, Ed. Cartea Românească, București, 1978;
12. Pop, Ion, *Pagini transparente*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1997;
13. Predescu, Ion, *Cezar Baltag, conceptul și privirea*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 2013;

14. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. I, Ed. *Cartea Românească*, București, 1978;
15. Stăniloae, Dumitru, *Spiritualitatea ortodoxă. Ascetica și mistica*, Tipărită cu binecuvântarea Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1992;
16. Truică, Ion, *Arta compoziției*, Ediția a II-a revăzută, Ed. *Polirom*, Iași, 2011;
17. *** *Biblia cu ilustrații*, vol. VII, *Noul Testament, Evangheliile, Faptele Apostolilor, Romani, I și II Corinteni*, Versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul și Mitropolitul Clujului sprijinit pe numeroase alte osteneli, ediție coordonată de preot Bogdan Ivanov, Radu Preda, Ed. *Litera*, București, 2011;
18. *** *Dicționarul explicativ al limbii române*, Ed. *Univers enciclopedic*, București, 1998.

THE JOURNEY AS A DEFINITION OF ONE'S IDENTITY – IOANA BOT, JURNAL ELVEȚIAN. ÎN CĂUTAREA LATINEI PIERDUTE [SWISS DIARY. IN SEARCH OF LOST LATIN]

Lucia Luminița Ciucă

Phd Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: In the present-day literary context, when the production of biographical writings has constantly increased, the poetics of the diary as (non-)fictional genre has become, after 1989, a topical issue. Ioana Bot's Jurnal elvețian. În cautarea latinei pierdute [Swiss Diary. In Search of Lost Latin] is part of this category of subjective writings. Though intended at first for her family, therefore, allegedly non-fictional, it still is a mirror of the diary writer as a representative of Romanian culture in the Swiss space, who, borrowing from the literary writing techniques, turns her text into a Bildungsroman.

Carrying the "baggage" of her own formation and culture, the writer shifts from accommodation to full integration in her new cultural space, while the formative novel becomes the arch-theme. Her cognitive experience is deemed by her own representations, the specific picturesque air being created through thickened conventions and an invasion of bookishness. The whole discourse focuses around her own persona in search of identity, of questions such as "Who am I?", "What am I to them" or "How do they perceive me?", triggered by the new Swiss context, which provides only a toneless human material, and resorts to a number of famous construction patterns and literary models.

Key words: diary, (non)-fictional, Bildungsroman, identity, literature

După 1989, când România se eliberează de comunism, jurnalul ca gen (non)-ficțional, fie intim, fie de călătorie, devine o scriere de mare actualitate, în condițiile în care producția literară aparținând biograficului se intensifică. Unul din textele de natură subiectivă din această categorie este *Jurnal elvețian. În cautarea latinei pierdute*, al Ioanei Bot.

Ioana Bot este profesor la Universitatea „Babeș Bolyai”, Facultatea de Filologie din Cluj, fiica profesorului universitar Nicolae Bot, folclorist clujean, și studentă a Ioanei Em. Petrescu. În anul 1994, primește o bursă federală elvețiană de studii doctorale de 9 luni la Seminarul de Romanistică al Universității din Zürich, prilej ce-i înlesnește întocmirea unui jurnal care, după propriile afirmații, era destinat familiei sale „rămase acasă”, înregistrând cronologic întreaga sa experiență helvetă pe care ea însăși o numește „aventură formativă” și despre care consideră că: „Chiar dacă unele dintre detaliile de atunci nu mă mai reprezintă, textul de față rămâne după șase ani, o oglindă a mea, în linii esențiale.”(I. BOT, 2004: 4).

Deși consemnarea se face aproape zilnic, de câte ori are dispoziție și timp, nu doar seara sau noaptea, ci și dimineața sau în miezul zilelor, și se dorește a fi un text nonliterar, totuși, se încarcă de literaritate pentru că autoarea nu se poate detașa nici de formația sa culturală, intelectuală, interioară, de modelele cultural-identitare, și nici de modelele literare consacrate, textul constituindu-se într-un Bildungsroman. Scriitoarea trece de la acomodare la integrarea deplină în noul spațiu de cultură și face, în acest mod, din romanul de formare o supratemă. Străină, într-o lume nouă, înainte de a privi lumea, autoarea o citește prin filtrul reprezentărilor cunoscute: "din stația de funicular, admir Alpii cu frunțile de gheață. Sunt atât de albi-albaștri, încât nici nu-mi vine să recunosc că-i admir: nu pot scăpa de senzația de carte poștală, de déjà vu - dar, cum să fi citit o imagine? În loc să mă liniștească (știu eu poza cu Alpii, am văzut-o în cărți), îmi creează senzația (bolnavă) de neacasă: sunt într-un text, Alisă nătângă și minunată (adică, minunându-se)." (I.BOT, 2004:52). Înstrăinată de locul de origine într-o lume nouă, total diferită își concentrează discursul spre sine din dorința de căutare a identității, a celui „cine sunt eu?”, „cum le apar lor?”, „cum mă percep?”, „cum mă văd ei?” date de noul context, în condițiile în care Elveția nu oferă spre contemplare bănci, ceasuri sau reclame cu marmote, ci doar un material uman tern.

Cu toate că de mai multe ori pe parcursul însemnărilor se autonumește o Alice într-o țară necunoscută și rece - „Iar mă simt ca Alisă-n oglindă, deși trecătorii sunt într-adevăr de tot felul” (I. BOT, 2004: 20), când trece prin fața vitrinelor luxoase, spunând - „Mi-e dor ca o cădere nesfârșită pe dinăuntru, Alisa din mine cade, cade, cade în vizuina iepurelui Zurichiez, o lume pe dos, nebună – dar eu cum le-o fi părând?” (I. BOT, 2004: 43), totuși pare mai mult un Ulise care tânjește, în timp ce-și croiește drumul înapoi, spre Itaka lui mult iubită: „Am sentimentul că am plecat într-o călătorie fără întoarcere, că mă afund rupându-mi punțile în lumea aceasta străină

mie.” (I. BOT, 2004: 49), numindu-și călătoria, încă din primele rânduri ale jurnalului, „epopee”. Andrei Terian afirma, în articolul *Alisa în țara literaturii*, că „referința la eroina lui Lewis Carroll apare și în romanul *Tricephalos* al Ruxandrei Cesereanu; numai că, dacă acolo Alisa era un alibi al proiecțiilor fantasmatiche divergente, la Ioana Bot livrescul e primit cu brațele deschise și pus la treabă spre folosul ficțiunii.” (TERIAN, 2005)

Așa după cum observă și A. Terian, două sunt tehnicile de recuperare a pitorescului: una dintre ele este întoarcerea la sursele romanescului tradițional pentru că întotdeauna „spectacolul oamenilor este mai interesant decât spectacolul lumii”. Interesul cade nu pe realitățile autohtone, ci pe amestecul de nații și culturi și de diferențele create de acestea. O prima consemnare cu iz identitar fiind legata de modul preferențial în care sunt tratați sârbii spre deosebire de români în aeroportul din Iugoslavia, din cauza embargoului aerian. O altă tehnică este îngroșarea convenției și invazia livrescului: „Mă învinuiesc tot mai mult de nesinceritate în legătură cu acest «jurnal»: scriu într-însul multe evenimente, «rumegate», «filtrate», cărora le-am făcut deja sensul. O nesinceritate orgolioasă (adică eu sunt cea care le dă sens), narcisistă (adică sensul fiind al meu, mă proiectez pe mine în lume, o descopăr, după chipul și asemănarea mea.” (I. BOT, 2004: 35) „Despărțirea, salaturile, plecarea, conversația cu două dintre studente în tramvai, tot restul e literatură.” (I. BOT, 2004: 31)

Autoarea recunoaște că textul va construi un personaj și că ea este subiectul acestui jurnal.

Așa cum Harap Alb își începe probele maturizării înainte de a părăsi ținutul natal, și Ioana Bot își începe „odiseea” pe aeroportul din Timișoara, pentru ca apoi să înfrunte „interogatoriul” epuizant al vameșului iugoslav.

Titlul primei zile consemnate este sugestiv - „Țiuriș, 19 octombrie sau despre cum mă acomodez eu pe planeta lor”, amintind clar de *Micul Prinț* al lui A. Saint Exupery, dar face și o referință clară la o identitate culturală diferită de cea în care poposește și de care este perfect conștientă încă de la început, chiar înainte de a ajunge, când este supusă unui „purgatoriu” și unui proces de triere care presupune schimbarea mai multor mijloace de transport: avioane, autobuze, taxiuri. Diversitatea culturală care va domina lumea în care se învârte este evidențiată din primele notații: „la 21.05 sunt în cămin, să-l prind pe administrator... Her Sataapati e indian, dar *he speaks English*. Cămin de studenți din lumea a treia, mulți indieni, chino-japonezi, negri, poloni. Sunt 57.” (I. BOT, 2004: 6).

Aventura inițiativă a Ioanei Bot respectă o anumită schemă, un anumit tipar care începe cu luarea în stăpânire a toposului. Primul element vizat este camera ce-i va fi cadru și confident în scrierea jurnalului. Acest microcosmos este o cameră mică „aproape curată, extrem de impersonală” (I. BOT, 2004: 6) - „Camera e minusculă, pustie (de obiecte necesare – lampă de carte, becuri, săpunieră, covor, ștergare), dar plină de mobilă” (I. BOT, 2004: 9), dar îi oferă o primă „victorie” în lupta cu noua existență: „Dorm, nu înainte de a descoperi cum merge caloriferul și cum se închide geamul...” (I. BOT, 2004: 6); „Descopăr cum se închide geamul, cu sentimentul că am biruit în prima confruntare cu tehnica helvetă.” (I. BOT, 2004: 9)

Următorul element vizat este căminul care îi oferă deopotrivă motive de reflecție, iritație sau de a-și face prieteni, fiind, ca un „Turn Babel”, cu o multitudine de nații și tabieturi: „Începând de a doua zi, relația mea cu căminul se definește, invariabil, a) impersonal (citesc afișe, regulamente, anunțuri – citesc pereții, cum s-ar zice), b) ostil (studenții sunt în genere veterani ai locului și aparțin unor „comunități din cămin”: indienii, japonezii, chinezii, africanii-arabii, polonii; apoi eu sunt o Bundesstipendiatin, adică aparțin unei elite intelectuale și financiare pe care ei, cei mai mulți, o invidiază.” (I. BOT, 2004: 9) „Deasupra mea, pianul repetă oarece fugă chopiniană (aceeași, ca ieri și alaltăieri, cu aceeași pasiune dezordonată ce-mi spune că la clape e un european, iar nu un chinez). (I. BOT, 2004: 11) Explicațiile se dau în paranteze, precum indicațiile scenice într-o piesă de teatru.

Toposul se lărgeste apoi asupra orașului, pe care îl descifrează treptat, în mai multe zile, oferindu-i de fiecare dată câte o noutate sau câte un subiect de meditație. Prima impresie este redată tot în relație cu Micul Prinț: „Prima duminică. Pustie, ca și planeta unde-am aterizat. Ploaia toamnătească din zori a spălat aerul orașului, așa încât e prima zi în care, de la fereastra mea, se vede până în inima lacului...” (I. BOT, 2004: 7). Descoperirea se face pas cu pas: „Azi am descoperit o altă parte (mai joasă) a orașului. Practic, am coborât în zig-zag muntele (în vârful lui stau eu, pe la jumătate e tăiat transversal de bulevardul cu clădirile Universității, la poalele lui dă în lac, în centrul istorico-turistic) până la malul apei [...] În schimb, învăț orașul perfect, cu hartă. Nu e greu. E arhetipul meu de oraș: povârnit pe munte; cu case austro-nemțești (Mitteleuropa vine până aici); cu străzi pietonale, cu dale de granit și multă verdeț...” (I. BOT, 2004: 7)

Greutățile întâmpinate, numite de ea „probe”, sunt legate de mijloacele de transport, automatele de bilete, magazinele cosmopolite. „Deocamdată, umblu pe jos și arunc căutături înveninate automatelor de bilete din stații, a căror probă nu am trecut-o încă.” (I. BOT, 2004: 9),

„Mă întorc fără chef de-a lungul bulevardului, urmărind cu coada ochiului tramvaiul 9, ca să-nvăț cum se urcă și cum se coboară dintr-însul. Căci asta va fi aventura zilei de mâine.” (I. BOT, 2004: 11)

Următorul obiectiv de „cucerit” este clădirea facultății care îi apare ca un labirint rece și impersonal de care se tem atât studenții cât și ceilalți universitari: „Altminteri, luna trecută mi-a fost dat să trăiesc prima experiență a labirintului: cursul lui D se întâmplă în sala 16.2 a ETH (Politehnica), adică în clădirea centrală [...] Fără plante, fără postere, fără decorațiuni, fără niciun punct de reper, imagine perfectă a labirintului [...] culoarele sunt un spațiu pustiu, pe care studenții se grăbesc să-l părăsească: dacă nu spre «afară», cel puțin spre «mensa», cantina din stâncă ale cărei ferestre oferă priveliștea orașului [...] ETH Zentralgebäude e o capcană despre care se vorbește cu groază, chiar între localnicii universitari. Studenții ajung să cunoască doar aripa (sau aripioara) unde au cursuri, profesorii o atacă îngroziți... Nu se glumește pe seama ei: «monstruos» și «îngrozitor» sunt adjectivele cele mai frecvente care o caracterizează.” (I. BOT, 2004: 18)

Chiar și biblioteca pare la început o rețută greu de cucerit: „Încă nu pot împrumuta nimic. Bibliotecile mi se par mai greu de cucerit ca oricând.” (I. BOT, 2004: 11)

Descoperirea aleii comerciale o face să se simtă iar o Alice în Țara Oglinzilor, situație ce-i dă disconfort: „Iar mă simt ca Alisa-n oglindă, deși trecătorii sunt, într-adevăr, de tot felul. Vitrinele îmi iau ochii, nu rețin decât detalii, bucăți, un guler, un tiv de fustă, o poșetă, fundițele și florile artificiale ale ambalajelor de la bomboane (cofetăriile sunt tot un fel de expoziții de modă) [...] Dintr-o dată părem cu toții pitici (arbori, oameni, tramvaie, căței, vitrine), biete cărți de joc agitate la poalele unei arhitecturi enorme, indiferente, deasupra noastră. Nu-mi place.” (I. BOT, 2004: 20) La acestea, contemplarea unei clădiri neo-gotice o face și mai mult să perceapă Zürichul ca pe un oraș al oglinzilor, capabil să-i înlesnească pătrunderea în spații inexistente, dar și ca pe un spațiu al exilului atât fizic cât și spiritual în care singura plăcere este coborârea cu funicularul: „[...] aceeași senzație că Zürichul e un oraș între oglinzi care, dacă le-aș putea traversa, m-ar lăsa să trec în spații practic îndepărtate (acasă) sau inexistente, lumi paralele ce erau să fie și n-au fost (precum vila asta neo-gotică la care nu ajung niciodată!)[...] îmi place grozav să mă dau cu funicularul, mai ales ziua, când coborârea lui ezitantă îmi apropie orașul, dedesubt, hartă inteligibilă, deși ostilă, a spațiului meu de exil)...” (I. BOT, 2004: 24-25)

După ce spațiul „a fost luat în stăpânire”, urmează căutarea de sine, căutarea propriei identități în condițiile actualei existențe, căutare ce ar trebui să răspundă mai multor întrebări. La prima dintre ele, „cine sunt eu?”, autoarea încearcă să răspundă în mai multe rânduri, după ce se confruntă cu propriile trăiri pe care și le analizează cu atenție. Încă de la început, după primele contacte cu „lumea cea nouă”, se autodefineste ca „[...] o foaie albă, pe care nimeni nu scrie nimic. Patrocle ar zice: o interfață scoasă din priză, sinucisă.” (I. BOT, 2004: 10) Întâlnirea cu studenții de la facultate îi dă sentimentul de neapartenență și de diferențiere de ceilalți atât prin nație, cultură, cât și prin formare: „De fapt, azi e prima zi de școală adevărată [...] (doamne, măcar de-aș putea să mă șterg pe lângă ziduri, să trec neobservată, să...; dar gândul că se vor uita la mine ca la ursul din pădure – *elle vient de Roumanie* – mă paralizează).” (I. BOT, 2004: 12) „Poate sunt eu prea ciudată; poate doar cred despre mine că sunt diferită de ceilalți (nu mai bună – nu e o problemă de valoare -, ci altfel, ca un fel de focă, albinoasă și transplantată la Ecuador); poate doar mi se pare că mă văd, că trebuie să mă șterg de pereți; poate sunt într-un acvariu și eu sunt cel care trebuie să-l spargă. Deși, de-afară nu mi se întinde vreo mână-n așteptare.” (I. BOT, 2004: 13)

Deci adevărul este în interiorul ei și ține de ea ca în aventura cunoașterii să-l descopere. Tot facultatea este cea care o face să afle în adâncul ei valențe necunoscute până atunci: „Am vorbit. M-am simțit bine explicându-mi ideile, explicându-mă. Ca și cum mi-aș fi ieșit din pielea (de broscuță?), obligând lumea să se uite nu la mine, ci la ceea ce spun.” „Mă surprinde propriul meu râs, ca un geam deschis pe neașteptate, către un spațiu de care uitasem.” (I. BOT, 2004: 17) „Grupați deaja (după nații, după prietenii), era normal să mă simt exclusă. Mai ales – să constat că nu știu să intru între oameni, că nu sunt esențialmente socialbilă.” (I. BOT, 2004: 23)

Invitată la o petrecere, la Geninasca, profesorul său, se teme că socializând s-ar putea schimba, că șederea elvețiană îi va modifica acel eu interior profund, de aceea printr-o asociere cu trecutul, se întreabă neliniștită: „Oare Elveția asta, de una singură, mă va schimba? «În» ce? Sunt foarte curioasă, după bursa din 1 decembrie, când mă voi duce la cumpărături, ce imagine a mea îmi vor reflecta ele? Uneori mi se pare că nu mă mai știu. Falseturi! Romantisme! *Deep inside*, indiferentă la toate, ticăie mașinăria care sunt eu, neschimbată. Pe care nu vreau s-o schimb. În sensul acesta, ceea ce-i spuseseam cu ani în urmă, acasă, lui @, «Je serai toujours là», scapă de clișeele scenelor de adio: «lă» înseamnă în mine, indiferent de rolul pe care-l joc, de măștile sub care mă ascund când ies în lume.” (I. BOT, 2004: 28)

Singurătatea copleșitoare într-un spațiu nou o face chiar să-și dorească amici, dar nici de asta nu este sigură: „[...] nici unul dintre acești «colegi de generație» nu va prelua inițiativa unei relații amicale. Pe care – o doresc, oare, cu-adevărat? Nici asta nu știu. Vreau să-mi dovedesc mie însămi că pot fi un animal sociabil în afara teritoriului meu, asta da. Vreau să am amici pentru care să nu fiu «Depanarea SRL» (dar vai! ce instincte materne zac în mine!)”. (I. BOT, 2004: 29) Ba chiar își caracterizează curiozitatea față de cei prezenți la petrecere cu trăsătura altui călător neobosit, Dinicu Golescu: „[...] aflu (cu nesațul băgărilor de seamă golescien) detalii despre examenele lor de licență.”

Asocierea cu diverse personaje literare nu este pur întâmplătoare, deoarece toate fac o călătorie de formare, de auto-descoperire. Și Alice se descoperă în oglindă și Scufița Roșie se maturizează în urma peripețiilor sale, și Harap-Alb se transformă din copil în bărbat devenind succesorul unchiului său la tron. Astfel, când merge spre casa profesorului său, Krqattenturmstrasse, se simte ca „Scufița Roșie”, „Stupidă, încerc să calc pe vârfuri, pentru că mă sperie țcănitul propriilor tocuri. Ajung, mă-ncurc și mă-nvârt printre desişuri, în întuneric, până descopăr casa (blocul) cu nr.6.” (I. BOT, 2004: 32)

Deși e grea acomodarea, totuși, în compania unor persoane plăcute se simte confortabil și, parcă, apartenența la un grup nu o mai sperie atât de tare: „Îmi place de mine, cea care mă răsfrâng în «oglinzile» cumpărăturilor. Reușesc să fiu foarte cumpănită (poate chiar sunt, de-adevăratelea!), compania Edytei e plăcută. Cu ocazia asta, mai învăț o parte de oraș. Poate mi se va-mplini speranța din invitația Edytei: mă voi lăsa adoptată de grupul polon al studenților (majoritatea - bursieri ca mine). Voi fi mai puțin singură. Cât de mai puțin?” (I. BOT, 2004: 39)

Această întrebare o justifică pe următoarea, în ordinea creării imaginii de sine, „cum le apar lor?” Răspunsul vine din reacțiile celor cu care intră în contact în spațiul academic și în cămin și au în prim-plan modul în care românul și România sunt percepute de alte nații. Deși simte că e privită diferit, se simte diferită, prima discuție pe această temă are loc la cina profesorului său, când Jer. și familia profesorului au mai multe nelămuriri: „Discuția gravitează (fresc) în jurul României, ei întreabă, eu răspund; încep deja să știu temele: minoritatea maghiară, universitatea și bilingvismul [...] primarul nostru, unitatea dialectală a României (dar ce Babilon e, în schimb, Elveția lor! Ce perspectivă diferită au asupra fenomenului!), regele [...] Pe lângă această – obișnuită – listă, Jer. nu rabdă (și bine face, asta dovedește că știe ieși din clișee) și mă-ntreabă ce-cum-cât se putea citi pe vremea odiosului. Cum se face că «ne știm» la

chestii de bibliografie occidentală. Cu alte cuvinte, îl ajut să vadă o Românie în afara clișeeilor occidentale, «on n’aurait jamais cru», murmură Donato.” (I. BOT, 2004: 33)

Nici prejudecățile ei nu sunt neglijate arătând astfel o diferență de formare și de manifestare în societăți diferite, cu sisteme politice diferite: „Pentru mine e de mirare cum poate funcționa cu succes o combinație atât de ciudată, ca la Jer. Și ca la alții de pe-aici: pe de-o parte, sunt aiuriți, năstrușnici, infantili în mișcări, în felul de a se îmbrăca, de a se povesti, de a se «pune în pagină», pe de altă parte – tenace în a-și urmări ținutele profesionale, gata să profite de cea mai mică secvență pentru a-și realiza un destin „de profunzime”, dincolo de aparența dezorganizată a unei vieți *«en patrie de plaisir»*. Să fie din cauza unui calm interior, a convingerii că pot să facă ce vor, dacă fac bine – sistemul îi va recompensa? Ei nu trăiesc rezistând sistemului...” (I. BOT, 2004: 34)

În urma discuțiilor, gustul amar al înstrăinării se accentuează: „Mă simt bătrână și străină, și singură, personaj extraterestru, dintr-o altă dimensiune, din care nu reușesc să ies pentru a intra cu adevărat aici. Aflată în străintate (pentru mine), eu sunt străină (pentru ei), relația mi se pare blocată în ambele sensuri.” (I. BOT, 2004: 34)

Aceeași temă a comunismului și a revoluției este abordată și de micuța chinezoaică Fen, care nu o scapă din ochi nici măcar o clipă și-i cere explicații suplimentare. „[...] pentru prima oară mi se face lehamete de clișeele chinezești [...] Discuția merge greu, dar Fen are câteva întrebări, căci – vai, mie! – știe și ea ceva despre România. Marea întrebare e cum de ne-am putut ucide președintele [...] Sau: de ce vrem să trecem la capitalism?” (I. BOT, 2004: 48)

Nu scapă de concepțiile greșite nici din partea noului administrator care, deși este sociolog, face o serie de afirmații care o deranjează și-i stârnesc revolta: „El crede că discutăm între noi, europenii. Și vorbește... despre românce, care sunt focoase (știe el! În JHeim a locuit, înaintea mea, una), despre țiganii care sunt principala problemă a Europei și ar trebui împușcați [...] până la urmă, mă provoacă el: ce cred? Simplu: cred că tu, ca sociolog, știi să măsoari foarte bine ce spui, și știi și cât de riscante sunt clișeele în aprecierea unui popor.” (I. BOT, 2004: 64) Există totuși și interesați de România, rectorul universității, Oswaldo, care își dorește să vorbească românește, la fel ca și o serie de studenți chinezi și coreeni fascinați de limbă și civilizație. „Coreeanul, luminat tot de-un zâmbet, rugându-mă, ori de câte ori are ocazia: «Vorbește-mi românește, îmi place atât de mult să aud, să înțeleg.»” (I. BOT, 2004: 41)

Conversația în spaniolă cu Oswaldo și o comparație între cele două limbi îi dau prilejul să mediteze la întoarcerea sa acasă: „Cuvintele spaniole au avut totdeauna pentru mine conotații minunate, metaforice. Auzi, «să regrezezi acasă»! Adică – să te-ntorci [...] El nu va regresa acasă! Și-mi descrie Argentina postcolonială ca pe un iad, ca pe o lume fără căpătâi. Eu voi regresa, dar tac despre România mea, pe care nu vreau să o văd ca pe un iad. Sună ca-n Caragiale, mă gândesc la țărișoara mea, dar n-am alte vorbe.” (I. BOT, 2004: 66)

Ultima întrebare, la care parcă așteaptă răspuns, este „cum mă văd ei?”. Răspunsul reiese din gândurile sale la reacția celorlalți. În afara de cei de la cămin, cu care interrelaționează normal, deoarece fiecare dintre ei este în aceeași situație, străin într-o țară străină, colegii de la facultate o tratează diferit, unii sunt interesați de exotismul ei, alții aproape o ignoră în unele situații, lucru care îi și place, îi și displace. La conferințe se simte în largul ei deoarece poate să-și expună ideile și nu pe sine: „Către ora începerii, tineretul studios intră în valuri, asistenții pe care am ajuns să-i cunosc [...] vin și ei, caută din priviri locuri și alunecă (ăsta-i cuvântul cel mai potrivit), alunecă peste mine. Rândul rămâne suspect de gol, se va umple cu întârziati, nu mă pot opri să nu mă întreb «ce am, ce am făcut?». Dar, de fapt, ce vreau? Nu voiam să trec neobservată? [...] Probabil explicația e foarte simplă: jucăria ce sunt nu-i interesează. Conferința în sine mi-a dat ceea ce francofonii numesc «un sentiment de bien-être»: elegantă, frumoasă, glumeață, charismatică, deșteaptă.” (I. BOT, 2004: 43) Altă dată, la un curs, situația se repetă, colegii o ignoră, dar pare a fi împăcată cu ideea: „Cu excepția lui Ruth, nimeni nu-mi vorbește, iar asistenții abia de-mi răspund la salut. La seminar, ca de obicei, în bancă alături de mine nu se așează nimeni. Întârziat, romanicul Michael n-are de ales, locul de lângă mine e singurul liber. Îl salut. Nu-mi răspunde, ci mă descoperă din înaltul siluetei sale...” (I. BOT, 2004: 54) Și când se întâlnesc pe hol, discuțiile la adresa ei sunt în același registru: „Trec pe lângă mine spaniolii (mă rog, hispanofonii), unul zice căre Oswaldo, argentinianul lung: «Uite-ți româncă»; «Taci, că-nțelege», șuieră Lăți-Lungilă, stacojiu.” (I. BOT, 2004: 38) Situațiile de acest gen sunt atât de dese, încât îi provoacă nu numai durere psihică, dar și fizică: „Nu sunt – dacă ei nu mă văd, eu nu exist. Am obosit, mi se pare că-mi sunt oasele pline de nisip, mă simt pedepsită și umilită într-un fel în care n-aș fi crezut.” (I. BOT, 2004: 86).

Totuși, reușește să-și găsească răspuns, meditând la experiența sa elvețiană: „După multe alte peripeții, în care învăț că lumea drăguță nu e neaparat drăguță fără motiv. Și dacă de luni de zile mă întreb «oare cum mă văd aceștia?», răspunsul mă pleznește ca un dos de palmă: ei mă văd

ca pe o femeie singură, plăcută, trecută (...de 30 de ani, *I mean*). Dar mai ales «femeie» și – pe secvența asta de viață – mai ales «singură»” (I. BOT, 2004: 97)

Aventura inițiativă este în permanență însoțită de dorul de casă, de dorința de reîntoarcere, atât de mare încât strigătul de disperare este sfâșietor uneori. Gandul de a „fugi” o stăpânește o mare parte din șederea sa elvetă. „Azi am vrut acasă mai tare ca oricând.” (I. BOT, 2004: 12) După prima zi la facultate își încheie notațiile cu „Vreau acasă, vreau la mama, vreau la loc.” (I. BOT, 2004: 14) Serile, deprimante, în cămin, îi distrug barierele perceptive, anulând granița dintre realitate și visare: „De undeva se-aude (nici prea vag nici prea tare) ABBA cântând tocmai «*take it easy...*». Îmi trebuie câteva secunde ca să mă asigur că melodia se-aude în real, nu în mine, muzica de fond actualizată de dorul de casă, de dorul de «la loc».” (I. BOT, 2004: 28) Dorința de familiar îi crează impresia că unele locuri, persoane și situații sunt asemănătoare celor de acasă: „Un apus de soare roz-roz, reflectat în turme de nori pe cerul *bleu* (nu albastru, *bleu*), un apus de soare ca-n Sabin Bălașa. Sau despre leitmotivul lui «ca», aici la Zürich. Probabil dintr-un inconștient efort de adaptare la mediul străin (deci, ostil) de-aici, mă surprind mereu descoperind asemănări între ceea ce văd și ceea ce știu de-acasă.” (I. BOT, 2004: 31)

Și pentru că nu-și poate trăi realitatea sa în mod palpabil, conștient, o trăiește în vis: „Nu mai vreau să mă las somnului. Mă cotopește ca o hibernare și creierul meu, fericit, desfășoară în vis teme clujene, o întreagă videotecă refulată, adesea – fără un subiect anume, doar secvențe fericite, de-acasă.” (I. BOT, 2004: 61)

Nici când acomodarea s-a făcut aproape pe deplin nu este părăsită de acest gând: „Ultima zi de februarie. Fiecare lună încheiată e – pentru mine – o bucată de timp învins. Nu mi s-a întâmplat nimic care să mă facă să visez a-mi lungi șederea aici (în Elveția, în general). Da, mi s-au întâmplat (dar nu la Zurich) destule care să mă facă să mă întreb cum îmi voi îndura viața în continuare. Și, totuși, e viața de acasă, aici nu e – nu va fi niciodată acasă.” (I. BOT, 2004: 110)

Însă ca orice „erou” în devenire, are nevoie și de o călătorie de confirmare a spațiului de formare. Aceasta se face la Geneva, de mai multe ori, dar de fiecare dată tânăra își dorește întoarcerea la locul de „penitență” pentru că doar așa poate ajunge la desăvârșire. Deși la plecare are sentimentul de rupere și înstrăinare - „Am sentimentul că am plecat într-o călătorie fără întoarcere, că mă afund rupându-mi punțile în lumea aceasta străină mie.” (I. BOT, 2004: 49), constată că: „A fost o experiență decisivă, cu-adevărat, dar într-un sens neașteptat mie. Deși credeam că am prevăzut totul, că nimic nu mă mai poate surprinde. M-am întors la Zürich urlând

pe dinăuntru, dar – paradoxal – fericită, pentru întâia oară, că bursa mea mă leagă de Zürich, așezând cale lungă între mine și tentațiile geneveze. La Geneva m-aș fi lăsat pradă bucuriei (suferitoare) de a fi...” (I. BOT, 2004: 49)

Aici, peisajul este deosebit, experiențele sunt unice și ea se simte iar o Alisă: „... iar eu mă simt ca Alisa, intrat-ntr-o carte, văzând aieva ceea ce știam doar din poze și din texte.” (I. BOT, 2004: 51)

A doua experiență îi dă un sentiment de confort și o senzație de apartenență: „Descind în gara Geneva, sub o ploaie rece, într-un oraș care pare spălat, voios, familiar. Senzația că am trăit aici mă va urmări tot timpul.” (I. BOT, 2004: 99) Simte că există iar, că aici poate fi ea însăși: „Eu exist în Geneva, cineva mă vede și în general sunt văzută, capăt trup și voce. La universitate, urc un etaj în zece minute, pentru că neapărat vreo doi au chef de vorbă.” (I. BOT, 2004: 117)

Singurătatea atât de grea este suportată mai ușor scriind, scrisul transformându-se astfel într-un demers cathartic. În acest sens, jurnalul său devine un „spațiu” de refulare, de mărturisire de sine și de certificare a experiențelor trăite: „Scriu, acum, în jurnal, ca să nu urlu, ca să nu plâng, să nu...” (I. BOT, 2004: 21) „Iar mi-e dat să văd ce n-am mai văzut; de-aia mă grăbesc să scriu.” (I. BOT, 2004: 27) „Constat că încep să vorbesc/scriu tot mai puțin despre Zürich și mai mult despre mine. Mi-e ciudă pe narcisismele astea, dar – dacă e să nu-mi reprim nimic... Cel mai bine îmi reprim plânsul de «vreau la loc».” (I. BOT, 2004: 32)

Și cum un „erou” nu se poate desfășura decât într-un cadru de poveste, peisajele de natură sunt descrise într-o manieră impresionantă, surprinzând atât prin coloristica și măiestria realizării, cât și prin asocierile inedite. Aproape fiecare zi relatată începe cu o descriere. Natura este înfățișată dimineața: Așteptând să se aleagă ceva de vălătucii ăștia de ceață, care alunecă (sunt cât se poate de materiali, de consistenți) pe sub geamul meu, se deșiră între crengile mesteacănului uriaș din față, pentru a se aduna imediat la loc, în fuioare groase. Nu se vede nimic mai departe, mă simt ca într-o navă spațială.” (I. BOT, 2004: 17) La prânz: „E o zi de cețuri umede, negre, care mă sufocă inclusiv «la figurat».” (I. BOT, 2004: 23) „Săgețile pescărușilor ies violente din aburul de pe lac, ca din plasma unor stafii: o clipă mă tem că mă vor izbi (și mă vor mânca?).” (I. BOT, 2004: 56) Seara: „Doamne, ce frumusețe! Se-nserează și ceața a coborât adânc înspre lac, acoperind orașul. Jos e chiar noapte, albul dens e tăiat vag de luminile downtown-ului. Dar dincolo de căldare, deasupra munților, e senin și siluetele lor colțate se decupează pe suprafața

unui asfințit în culori orientale. Domină un soi de roz-portocaliu, care alunecă spre gri.” (I. BOT, 2004: 19)

Acomodarea atât de dificilă se face, totuși. Începe să-și facă prieteni, participă la petreceri, la conferințe, intrând, chiar dacă gândul o duce mereu spre casă, în normalitate. „De două zile, mă las, moale, în brațele voluptății: o viață normală, cum ar veni. Gata să-mi dea iluzia normalității. Nu sunt mai puțin singură, nu e nici Helveția mai puțin ostilă. Sunt doar mai puțin timp singură.” (I. BOT, 2004: 79) „Să fie, oare, timpul, care începe a fi nerăbdător cu mine? Un week-end în care n-am scris un rând, am citit pe sărite, în schimb am tras lungi-lungi povești și bucătăreli cu sudamericani. Pentru prima dată mă simt cu-adevărat bine pe dinăuntru, deși nu-mi convine să recunosc...” (I. BOT, 2004: 89)

Dar aventura se apropie de sfârșit și, odată trecute toate probele, parcă și întoarcerea este mai dificilă. Ceea ce la început i se părea de nepătruns și de nestăpânit, acum i se pare simplu și familiar, nici ea nu mai este la fel, și senzația de prins între două lumi o stăpânește. „Starea de *in-between*: nici aici nu mai sunt de tot, nici acasă nu sunt încă. Așteptând să cadă ploaie. Și... *la chaleur a fini par tomber*.” „Niciodată nu m-am simțit atât de aproape de plecare ca azi – și probabil că, până plec (și după aceea), niciodată nu voi mai trăi atât de adevărat (deși, sfâșietor) o scenă de rămas-bun.” (I. BOT, 2004: 202)

Concluzia este simplă, „eroul” a ajuns la final, și-a finalizat desăvârșirea. „Parcă nici nu mai e nimic de-adăugat: din vag cum era, Zürichul a încetat să mai fie.” (I. Bot 2004: 202)

Bibliografie

1. Bot, Ioana, *Jurnal elvețian. În căutarea latinei pierdute*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2004.
2. Ferreol, Gilles, Jucquois, Guy, (coord), *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, Iași, Editura Polirom, 2005.
3. Lefter, Bogdan, Ioan, *Un jurnal elvețian*, disponibil la adresa: <http://www.9am.ro/stiri-revista-presei/2005-09-07/un-jurnal-elvetian.html>, accesat la 6.05.2014, 2005.
4. Mihăieș, Mircea, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Iași, Polirom, 2005.
5. Mihăieș, Mircea, *De vegehe în oglindă*, București, Cartea Românească, 2005.
6. Mihăilescu, Dan C, *Mândrie și singurătate în Ziarul Financiar. Ziarul de Duminică*, 6.10.2004, disponibil la adresa: <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/mandrie-si-singuratare-2901608>, accesat la 6.05.2014, 2004.
7. Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, vol. I, II, București, Editura Fundația Națională Pentru Știință și Artă, 2008.
8. Terian, Andrei, *Alisa în Țara literaturii în România Literară*, anul XXXVIII, nr. 18, 2005, disponibil la adresa: http://www.romlit.ro/alisa_n_ara_literaturii, accesat la 5.05.2014, 2005.

PAUL GOMA. ADAMEVA: VIRTUES AND SERVITUDES OF THE CONFESSION

Mariana Pasincovski

PhD, Indep. Researcher

Abstract: Being focused on the last part of the book, the study aims to analyze, making reference to the author's too full life experience, not only the mechanism of the present volume, but rather, the entire narration. So that, in this case too, the particular ends by being generalized.

Without seeking a specific formula, this one appears by itself from the need to present things in the manner in which they were lived and not otherwise. At least to sip its vigor from the immediate reality that becomes a peculiarity since it has its first source from unique moments, bluntly evoked at the first person, involving the author in his own speech. This is much easier to theorize (both for the narrator and the reader) especially now, when you try, through the fragmentary and repetitive nature of the diary, to discover an author and come across a man. Its singularity transcribes the inseparable (and reversible) unity between life and text (as well as the one between the writer and the reader) according the principle: "we write what we are, and we are what we write".

The paradisiac call is answered by a daily hellish one. Thus, there is a transition from eternity to history, from non-differentiation to singularity, from informality to irreversibility in a construction which combines, in a unique way, lyricism, fiction, essay, novel, memorial and diary.

Keywords: Paul Goma, Adameva, confession, singularity, peculiarity.

Închis de evenimentul concret, imposibil de modificat, ceea ce se poate observa urmărind liniile directoare ale cărții, împreună cu acei „piloni” neanunțați (și nescontați) care vor susține (în această ultimă parte) întregul edificiu, este că naratorul face asocieri „salvatoare”, care-l transpun din universul existențial în cel livresc. Nu este vorba, totuși, despre detalii gratuite ori ne semnificative, ci de semne răspândite pretutindeni pe parcursul scrierii sub forma elementelor de predicție (anunțată) și de legătură. Mai ales că memoriile, ca și autobiografia, *operează prin*

analogie (s.n.), înregistrând doar ceea ce e menționabil, recurent și demn de general interes într-o existență (Cristea 1999: 101).

Sub acest aspect, durerea de a fi respins și trădat de către femeile în care și-a pus încrederea rimează cu suferința produsă de foștii prieteni. Și, cu toate că propensiunea de a-și acorda un nou început de viață (evident, prin scriere) rămâne în picioare, aventura ancorării timpului intim în timpul social generează insatisfacție și decepție, pentru a se transforma mai apoi într-o *retorică a contestării propriului obiect*, o retorică lucrativă și productivă în termenii lui Eugen Simion. Iată:

Va fi stând-mergând trenul cela, dar mie nu-mi place cum a ieșit capitolul precedent. Ca de altfel nici pre-precedentul – și, ca, la dreptul vorbind, tot ce-am comis pe hârtie.

Ieri i-am scris lui Matei Călinescu.

M-a îndurerat cartea de *Amintiri în dialog* (cu Ion Vianu): nici unul dintre ei nu atinge, măcar din greșeală, cu amintirea, două tragedii studentești contemporane și lor: valul de arestări printre studenți din toamna-iarna lui 1956, ca urmare a Revoluției Maghiare, și valul de exmatriculări ('57-'58). [...]

De ce? Dar e limpede: scriitorul român cotidian nu are acea «tărie» (aiurea i se spune: normalitate) de a spune adevărul despre sine, chiar dacă acel adevăr nu este cu totul blamabil – dar nici lăudabil. [...]

Spaimă de propriul trecut – care nu li se reproșează, însă nefiind ei siguri că fusese fără pată, îl escamotează, îl dau cu var – îl uită. [...]

De asta mă doare pe mine,-n spate: de amnezia confrăților... (Goma 2008: 152-155).

Desigur, explicația cea mai pertinentă ține de atmosfera de dinainte și de după 1964, momentul frângerii coloanei vertebrale, drept pentru care naratorul face trimiterile la Lătești, când oamenii mai aveau speranță și mai credeau în „comportamentul demn”. Dar această consemnare nu este singulară. Ea se conjugă, în celălalt plan, cu o „descoperire” care risipește ceața decepției anterioare. Este vorba despre iluminarea autorului din 1 mai, duminica de Paște, și anume aceea de a fi conștient de ceea ce scrie chiar dacă nu i-a găsit încă un nume facerii. Sechestrat între două date – ziua de ieri și ziua de mâine –, autorul e prizonierul uni *azi* ipotetic, pe care i se pare că l-a descoperit, dar pe care, în fond, nu-l controlează sub nici un aspect

(Mihăieș 2005: 152). Și totuși, acesta îi permite să emită judecăți de valoare care să explice nu doar mecanismul cărții de față, cu vădita defavorizare a jurnalului¹ ci, mai ales, al întregii sale narative. Astfel încât, și la acest capitol, particularul sfârșește într-o generalizare:

Așadar: acum – în fapt, de ieri, sânt conștient de ceea ce fac, chiar dacă nu i-am găsit un nume facerii.

Acum pot spune: Nu-mi convenea formula romanului, a ficțiunii, a camerei de alături, a proprietății-private [...]. Nu-mi convenea din exact motivul pentru care le convenea celorlalți: simțeam nevoia irepresibilă de a numi personajele cu numele persoanelor (mai ales că împărțeam oamenii, brutal, în buni și în răi). Ficțiunea, invenția nu-mi convenea atunci când... inventa fapte, situații, stări – ci atunci când dădea carne unor fapte existente, unor situații cunoscute, unor stări prin care trecusem și eu, autor.

De aceea, repet rezerva față de «noua formulă»: mi se potrivește doar mie – de ce? Limpede: pe de o parte, fiindcă am traversat mai multe și mai intense întâmplări; pe de alta – asta fiind mai importantă!, am observat, atunci, în prezentul ei, întâmplarea, iar în trecutul tot al ei nu am acoperit-o, nu am învelit-o în uitare – din contra: i-am cultivat prezența (Goma 2008: 162-163).

Dar ce descoperă, de fapt, autorul, atunci când pretinde că a găsit o „nouă formulă”?

Dacă ar fi să îl credităm, ar trebui să spunem că, în ciuda defavorizării anunțate, el „decoperă jurnalul ca text”: „Dacă se poate vorbi despre descoperirea jurnalului ca... text, apoi numai de atunci de când am consemnat aici, în el, că mi se pare a fi găsit o nouă (pentru mine) formulă de a scrie un roman [...]. Ia să văd: de ce scriu eu jurnal? (în fine, cărți sub-formă-de?)

Pentru că mă grăbesc să spun repede-repede tot ce mi se pare că încă n-am spus... pentru că nu am energie să «învelesc» într-o cât de câtă ficțiune «mesagiul»... Apoi scrisul propriu-zis...” (Goma 1995: 432-433).

Fără a avea, așadar, intenția de a-i acorda prioritate, autorul invocă jurnalul pentru „avantajele” sale, de care profită în favoarea a ceea ce ar fi trebuit să fie un roman, transferându-i toate „beneficiile”. Deși enumeră, cu exemplificări elocvente, mai multe tentative

¹ „...nu pentru că i-aș fi deplasat materia, substanța spre romanul scris concomitent, ci pentru că îi trecusem romanului scriitura de jurnal”, Paul Goma 2008: 162.

de apropiere de acest gen, cu startul în anul 1989, surprinzător, jurnalul i se descoperă abia „acum”, în momentul înregistrării pe hârtie.

De ce atât de târziu, ne-am putea întreba? Care e momentul dezvăluirii jurnalului (ca text care te exprimă artistic și nu din frică, de spaima de moarte, de teamă) și care este mobilul ce îl determină pe scriitor să acceadă (fie și involuntar) la acest adevăr?

La o primă vedere, dacă memorialistul încheie un pact cu istoria, diaristul încheie un pact autobiografic: obiectul discursului este el însuși. Un *eu* care *apare atunci când conștiința sinelui și experiența sinelui ajung în echilibru*, așadar când are suficientă libertate, maturitate și experiență de a se gândi ca unicitate și, totodată, de a încerca să se situeze în lume. Prin urmare, jurnalul începe odată cu etapa căutării de sine și a atingerii maturității, oricare ar fi aceea. De aici și divergențele marcante între sine și ceilalți ca modalitate de expresie (particularizată) a creației. Într-o altă accepțiune, semnată de Marcel Mihaș, „jurnalul se scrie din năzuința de a face din *memoria* unor zile un lucru *memorabil*, neperisabil, care să transcendă un *imanent* ce se dorește *transcendent*” (Marcel Mihaș, în Dragolea 1998: 76).

Așadar, izvorât dintr-o prea plină experiență de viață, evocată cât mai autentic posibil, astfel încât să fie inteligibilă și acceptabilă propriei conștiințe, textul lui Paul Goma rezumă întregul parcurs de creație. Fără a căuta o formulă anume, aceasta se naște de sine stătător din *necesitatea* (veche, „dintotdeauna”) de a prezenta lucrurile în maniera în care au fost trăite și nu alfel. Cel puțin de a-și trage seva din realitatea imediată care devine o *particularitate* din moment ce își are ca sursă primă momente unice, evocate răspicat de la persoana întâi, prin implicarea autorului în propriul discurs. Lucru tot mai lesne de teoretizat (atât pentru povestitor, cât și pentru cititor) mai ales acum, când în fragmentarismul, în repetitivitatea jurnalului încerci să decoperi un autor și dai peste un om. A cărei singularitate transcrie unitatea indisociabilă (și reversibilă) dintre viață și text (ca și aceea dintre scriitor și cititor), în acordul principiului: „scriem ceea ce suntem, dar și suntem ceea ce scriem”.

Altfel spus, „prin urmărirea semnificațiilor lui <<a trăi>>, <<a viețui>>, <<a dura>>, jurnalul în special, textul personal în general, descoperă *capacitatea de a fi*: punctul mobil (ființa) devine punct fix (textul): narațiunea personală este astfel un *mediu unificator* al lumii cu eul, al totului cu fragmentul. Și nu lumea se difuzează în actele ființei, ci ființa se extinde, structurând lumea” (Holban 1989: 319). Cu precizarea că sensul pe care omul îl exprimă nu vine de la om, ci este impus de real: existența suscită omul, în accepțiunea lui Heidegger, pentru a fi martorul și nu

inițiatorul acestui sens. Mai ales că, mai devreme sau mai târziu, realitatea verifică literatura (Miłosz 2008: 251).

În aceste condiții, dar și deoarece viața (în închisoare, deportare, exil) a fost mai „adevărată” decât orice ficțiune, maratonistul își ia startul din realitatea trăită, potențată abia mai *apoi* de ficțiune, în sensul invers al confrăților pentru care ficțiunea are întâietate și constituie o șansă de mistificare a realității. O diferență, așadar, de experiență și de anagajament existențial (Podoabă 2007: 123) ce îl separă tranșant de ceilalți:

Demersul meu a fost, de la început, invers decât al confrăților.

În scrisul lor, ei «fictionau» și cele mai atroce-de-real fapte istorice, le încifrau, le îmbăluau, le îngăluau, le ascundeau, le travesteau – le făceau de nerecunoscut, le schimbau semnul, le falsificau semnificația (se consolau cu «complicitatea cititorului»), dar nu voiau să accepte: cititorul e cum și-l face scriitorul...).

Eu, dimpotrivă: «realistizam» până și pasajele de legătură – cele pe care nu le știam să fi fost așa, însă, le cunoșteam mecanismul – le făceam să fie veridice.

Asta ar fi una; a doua: implicarea autorului în propriul scris (Goma 2008: 163).

Pe de altă parte, vorbim de o *revelație* care îl transportă pe tărâmul Bărăganului, dar nu pentru a se adăposti în el ci, mai ales, pentru a spune lucrurilor pe nume. În densitatea mișcătoare a timpului sferic naratorul revine, cu un exces de franchețe (aptă să-i confere rotunjime și coerență) în acel spațiu restrictiv și degradant văzut acum cu ochi mai puțin critici. Și, cu toate că ar fi putut să îl scrie cu *cerneală de funingine și de pelin* rezultă, mai degrabă, o *țesătură cu aur și carbon* care favorizează (cu mici intermitențe) primul element. Se observă, din nou, importanța timpului și a vârstei de la care narează: unui bilanț făcut *atunci* cu funcția ochiului vigilent îi răspunde *acum* unul cu destulă indulgență. Căci, la această etapă, fenomenul merită negreșit „o reevaluare, o relectură – o re-interpretare”. Este vorba, evident, despre o lume mai bună. Dar mai bună nu vrea să însemne, în accepțiunea lui Albert Camus, diferită, mai bună vrea să însemne verificată, lumea romanescă nefiind altceva decât corectura lumii acesteia.

Așa se explică năzuința (firească într-un mediu de uniformizare) de a individualiza toate personajele, chiar și pe cele negative, până la a le face simpatice (prin limbaj, comportament, origine socială), dar și onestitatea de a nu-i categorisi pe cei declasați sau la limita bunei-

cuvîințe. Asta și pentru că este vorba, în acordul etapei de atunci, despre o „vârstă de aur” care nu poate fi trăită decât o singură dată. Eventual, *re-trăită* (în paginile unui text) cu o acuitate și cu o satisfacție care să o devanseze vizibil pe cea dintâi: orice s-ar spune, tinerețea își are, contrar tuturor vicisitudinilor, propriile culori ale vocalei:

Aș fi putut scrie Lățeștiul cu cerneală de funingine și de pelin; să vorbesc despre cumplita mizerie materială, despre disperare, promiscuitate, renunțare, abandon. Însă așa cum aceste semne ale «decăderii» erau atunci, astfel văzute și interpretate de noi, tinerii, de noi, «studenții din 56» (severi, nemiloși în privința moralei – tocmai pentru că eram tineri, sănătoși, moartea nu ne dădea târcoale), acum, când unul dintre judecătorii de altădată a îmbătrânit și el, fenomenul merită o reevaluare, o relectură – o re-interpretare. [...]

Dacă fetele-femeile cu care se culcau deoștii în Lățești ar fi fost curve cinstite – adică Bună ziua, Bună Ziua; Cât ceri? Atâta; Atâta să fie, apoi: Bună ziua, Bună Ziua... – treburile ar fi fost limpezi, judecata lesnicioasă. Necazul era că, oricât de curve ar fi fost (mai degrabă: devenit) ele, prin numărul de bărbați pe-trecuți [...] – în felul lor, paralel (deocamdată) erau și ele ca și noi: niște nefericite; niște excluse social [...].

Dacă fostul profesor universitar X (fostul ministru Y, fostul general Z), abandonat de familie, ori pur și simplu rămas singur pe lume [...], ajuns la Lățești își spunea că de-acum el nu-și mai poate refăce viața așa cum visase, cum crezuse – și lua pe lângă el una din femeile fără căpătâi roind în jurul fermei – nu era o faptă degradantă, cum credeam noi, tinerii studenți. Adevărat: o nefericire plus o nefericire nu dă o fericire întreagă – dar, cert, rezultă o ne-nefericire (*Ibidem*: 165-166).

În fapt, vrăjit de acest fior al expunerii, povestitorul merge până la a pătrunde direct în inima universului livresc, de unde relatează „povestea” cu fata însărcinată. Spațiu temporal aproape convențional, notația zilnică face loc procedului romanesc. Mai mult, prin întărirea efectelor de real (data, locul, precizia detaliilor descriptive), imperfectul și perfectul compus apar ca timpuri ale povestirii prin excelență. În fond, oricât de ocolită și oricât de blamată, ficționalitatea este inerentă adevărului autobiografic (Cristea 1999: 267). Astfel, subordonând evenimentul cerințelor reprezentării (spre deosebire de jurnal unde gestul consemnării în sine

apare mai elocvent decât evenimentul înregistrat), autorul decupează parcă un fragment dintr-o „poză” menită să dureze în timp (și nu o „dată” precisă și cu o percepție manifest cotidiană):

La un moment dat lucram în apropiere de sat, așa că la prânz dădeam o fugă până acasă și mâncam ce gătisem în ajun. Cum stăteam la masă cu fereastra deschisă, văd trecând pe uliță un cârd de fete necunoscute. Portița fiind deschisă, fereastra așîșderi, stolul ciripitor pătrunde în curte și mi se înșiră pe două rânduri la geam, cerând (dulce) de băut.

Băiat iubitor de fete însetate, încep a le adăpa. Ele – care de care mai frumoasă, mai luminoasă – [...] Am aflat: eleve la o școală agricolă, veniseră aici în practică, trebuiau să ajungă la secția Secție și, cum trecuseră prin sat... Știau ce fel de sat?, le-am întrebat. Cum nu: sat-nou, cu foști deținuți politici – una dintre ele (cea mai frumoasă!) a adăugat:

«Și studenți, de când cu Ungaria...» – și a arătat din sprincene spre mine.

M-a topit. Nici nu mai vedeam bine, mi se tulburase și auzul...

Fetele băuseră, mulțumiseră, acum ieșeau din curte – am ieșit și eu, să le conduc până la portiță, eventual, până la capătul lumii (Goma 2008: 168).

Se poate observa, prin urmare, că, atunci când vine vorba despre personaje de gen feminin, acestea impresionează mai ales prin calitățile de care dau dovadă, așadar prin spiritul și nu prin materia care poate fi (sau nu) o rezultată a celui dintâi. Indiferent de situație și chiar dacă una nu o reflectă pe cealaltă (sau mai bine zis pe celălalt), acest lucru nu îl împiedică pe autor să își „iubească” personajul („personaja”) pentru ceea ce este, și nu pentru ceea ce reprezintă. De unde și sentimentul (citește: constatarea) că, în majoritate, fetele și femeile universului gomian sunt persoane șterse, însă cu o mare forță internă. Nu însă și în cazul de față, când fata este cu adevărat frumoasă. Dar, chiar și în aceste condiții, ceea ce ar fi trebuit să apară în prim plan se escamotează primei vederi („frumusețea” interioară o „topește” pe cealaltă, în carne și oase) astfel încât, în acest joc al hazardului, naratorul se trezește, uimit de *mijlocul* vârstnicei (încă frumoasă), cu „fata și nefata”. Iar încercarea, construită în mare parte în baza dialogului, de a-i „oferi ajutor” prin găzduire, produce mutații lirice care prind corp și vibrează cadențat pe acordurile unui psalm închinat simbolului absolut al maternității:

...M-am chincit și i-am spălat încet, încetișor coapsele; genunchii: gambele.

Ea s-a sprijinit cu amândouă mâinile de capul meu.

Apoi a luat ea prosopul și s-a dat cu el pe piept, pe pântec. Am venit cu apă de clătit: m-a lăsat.

Mi s-a părut un lucru minunat – pentru un bărbat care nu este tatăl copilului: să-și treacă palmele peste rotundul lumii (*Ibidem*: 170).

Conștient parcă tot mai mult de *noua* scriitură, textul își ia o ultimă răsuflare înainte de a ceda locul jurnalului care, început ca auxiliar, sfârșește prin a deveni preocupare acaparantă. Dar numai până la un punct, după cum are bine să rezulte din paginile care urmează. De altfel, la Paul Goma nu există – fie în cărțile adevăratelor tenebre, fie în cele luminoase – spații cu adevărat „pure”: întotdeauna un plan este pândit sau îl pândește pe altul. Așa se face că și acestei chemări *paradisiace* îi răspunde una *infernală*, a „infernului” cotidian. Se trece, în consecință, de la eternitate la istorie, de la nediferențiere la singularitate, de la inform la ireversibil într-o construcție ce leagă într-un mod unic lirismul, ficțiunea, eseul, romanul, memorialul și jurnalul. Căci, așa cum afirmă reputatul André Gide, „...o personalitate nouă nu se poate exprima sincer decât într-o formă nouă. Fraza personală trebuie să rămână la fel de greu de încordat precum arcul lui Ulise” (André Gide, *apud* Lejeune 2000: 211). Sau, în accepțiunea fericită a lui Guido Morpurgo-Tagliabue, „artistul se naște în clipa în care nu mai imită, ci inventează forme” (Tagliabue 1976: 258).

În ciuda acestui fapt libertatea autorului nu este deplină iar, în cazul de față, deși dictează și ritmul, și tema, și stilul jurnalului, el *este* în egală măsură *scris* de către propriile-i cuvinte. Constrângerile, puține dar ferme, vin dinspre domeniul eticului, nu dinspre cel al esteticului (Mihăieș 1988: 293). De unde și impresia tot mai accentuată de inutilitate și derizoriu, mai ales când este determinată de conduita unor prieteni:

A început vara și noi tot bătuți în cuie, aici.

Azi e marți, iar duminică (de Paște), la Imola au murit doi piloți de F1, iar pe când stăteam la masă, a telefonat – cine? bunul meu prieten Dorin Tudoran... De unde a telefonat el?, de la Chișinău [...]. [...] Am simțit, duminică, în receptor: mi-a dat telefon nu ca să se intereseze ce mai fac eu, cel căruia nu-i dăduse nici un semn de viață de șapte luni de zile, [...]: ci ca să-mi «împărtășească» marea lui descoperire: că Mihai Botez era de-al lor [...].

Păi nu fac eu mai bine, scriind despre un trecut, nu foarte îndepărtat, dar oricât, trecut?, ca să mă retrag, să mă pun la adăpost, să mă refugiez și eu o dată, -n viață – de agresiunile prezentului cel crud și nemilos; în ultimii cinci ani atacurile au venit numai și numai dinspre colegi, chiar prieteni, fiindcă pe dușmanii declarați îi terminasem (de atacat, nu de... lichidat) înainte de decembrie '89 (Goma 2008: 171, 182, 172).

Dar explicația naratorului nu se oprește aici, cu toate că devine din ce în ce mai evident de unde derivă forma cărții și de ce euforia de a fi găsit o „nouă formulă” s-a stins imediat, fiind înlocuită cu un sentiment tot mai acut al eșecului. Dacă jurnalul, potrivit declarației celor avizați, poate să trăiască mereu în prezent, autorul este întotdeauna legat de o existență anterioară, iar încercarea de a concilia cele două perspective – presiunea timpului și a memoriei, care nu se pot concilia decât negându-se și afirmându-se, reciproc, la nesfârșit –, navetând de la una la alta, pe lângă că obosește și generează perplexitate, înscrie cartea sub însemnul erorii. Cu atât mai mult cu cât „paginile jurnalului, prospective, sânt pândite mereu de «șocul viitorului»” (Holban 1989: 318), transformându-l într-o dramă alimentată de insuficiența puterii de anticipare.

Respectarea legii calendarului antrenează, așadar, consecințe în cel puțin două planuri: al scriiturii, prin fragmentarea imanentă, în detrimentul coerenței, și al autorului care ajunge să fie manevrat de propriul discurs. Jean Rousset formulează expres această observație: „respectarea calendarului determină două consecințe formale. Una este evidentă: fragmentarea: ea e fatalitatea genului, care în această calitate trebuie să intereseze teoria literară actuală. Cealaltă e mai puțin vizibilă: ea interzice redactorului să se comporte ca un autor, în sensul de stăpân și organizator al povestirii, deoarece scriitorul de jurnal (le diariste), supus ordinii succesive a zilelor, nu-și poate alcătui (dincolo de nota zilnică) narațiunea, așa cum o face un romancier, liber să combine unitățile, să le prevadă repartizarea și mișcarea” (Jean Rousset, *apud* Dragolea 1998: 75). Ceea ce nu înseamnă că autorul trebuie crezut pe cuvânt. El este, mai degrabă, prizonierul „voit” al acestui „joc” (totuși mai mult impus decât propus) între artă și lume, în care „eșecul” se înscrie cu deplin temei: – „tot ce este prea-perfect [...] nu poate fi artă [...]. Arta poartă în ea umanul, sub formă de «scăpare», «eroare», «greșală», «excepție»” (Goma 2008: 159) –, în vederea teoretizării propriei scriituri și a recunoașterii, prin esența artei, a *priorității operei umane în general*.

Să reținem pentru dosarul discuției și punctul de vedere exprimat de Maurice Blanchot: „Aici, în lume, domnește subordonarea la anumite scopuri, măsura, seriozitatea, ordinea – știința, tehnica, statul – semnificația, certitudinea valorilor, Idealul Binelui și al Adevărului. Arta este <<lumea întoarsă pe dos>>: insubordonarea, lipsa de măsură, frivolitatea, ignoranța, răul, non-sensul [...]. [...] Ea oscilează între modestia realizărilor sale utile și inutilul orgoliu de a fi esență pură, ceea ce se traduce cel mai adeseori prin victoria stărilor subiective: arta devine o stare sufletească, este <<critica vieții>>, este pasiunea inutilă. Poetic înseamnă subiectiv. Arta capătă chipul artistului, artistul capătă chipul omului în ceea ce acesta are mai general. Arta se exprimă în măsura în care artistul *se reprezintă* pe sine ca om și nu numai ca artist” (Blanchot 1980: 143-145).

Iată și aserțiunea prozatorului:

Rămâne cum ne-am înțeles: această carte este o eroare. Una din cele pe care nu poți să nu le comiți – dacă te-ai stăpâni, ai fi supra-om.

Nu, serios: la ce bun încă o carte de amintiri răș-amintite, de cogitațiuni stră-cugetate? La nimic. Însă cum această carte este, până una alta de uz intern [...] – ce vă amestecați voi, străinilor - haînilor în treburile-mi interne? Nu vouă, nu ție mă adresez, ci tot mie – la persoana a doua; a treia – chiar la a patra – ce: ar strica și o persoană a parta, pe lume? Spre deosebire de tine, de voi, plini de eu-mă-pe-mine-mă, și de orbirile ce decurg din buricocentricie, eu-pe-mine-mă așez în fața mea, mă plantez ca pe-o oglindă. Când mă satur de dialog, mă iau, mă pun alături – și uite-ne stând de vorbă în de noi, treii. Ba, în câteva rânduri (citește: cărți), neajungându-mi pluralurile, mi-am schimbat genu(ri)le, căci și eu sânt om, domnule și căci și eu sânt pentru dreptul constituțional de a mă transpune-ntr-o (Goma 2008: 179).

Scindarea (în scopul observației) dintre ființa interioară și cea socială, exigența imperioasă care nu îngăduie niciun compromis, dezgustul pentru propria operă, ieșirea din sine și trecerea în conștiința altei ființe, lupta împotriva convențiilor, precum și deschiderea către un virtual public cititor (atestată de frecvența persoanei a II-a), sunt apanajul unei conștiințe moderne care se observă, se analizează și se scrie într-un discurs referențial la persoana I.

De altfel, sensibilă în chip permanent și esențial la faptul că este subiectul propriului său scris, conștiința de sine a naratorului constituie forța evidentă, dar și slăbiciunea ascunsă a cărții,

care îl însoțește și îl vindecă printr-o *retorică a contestării propriului obiect*: în acest joc al genurilor și al pronumelor personale (care îl individualizează asemeni unei semnături bine imprimate), povestitorul se descoperă și se autoevaluează descoperindu-i, totodată, pe ceilalți, cu o exigență care nu face concesii. În consecință, „oglinnda” în fața căreia „se plantează” ” poate fi convertită într-o metaforă obsedantă a permanentei reflexii. Un „mit” al reflectării și, totodată, un simbol al salvării individului. Evident, prin scris: „am mai făcut un km, o haltă, o zi. Orice secundă de centimetru reprezintă o eternitate câștigată...” (Goma 1995: 393).

Așadar, precaritatea fizică (anunțată) nu acționează în conformitatea așteptărilor. Din contră, ea stimulează vitalitatea creatorului pentru care munca reprezintă nu numai un factor de perfecționare, ci și un factor esențial de echilibru psihic. În vederea restabilirii unor nedreptăți, chiar dacă încurajate de resentimente, precum și a explicării cât mai precis posibile a decepțiilor, contrarietăților și eșecurilor dureroase, autorul se transpune „în situație”, raportând totul la contextul și momentul specifice, potrivit formulei că numai adevărurile pe care le descoperi singur sunt cu adevărat fecunde. Și, chiar dacă rememorarea de la distanță ar trebui să „tocească”, să calmeze și să clarifice destule conflicte și contrarietăți, ea rămâne dureroasă prin realitatea brutală, românească a carierismului individual, a politicii de grup și de relații personale. Autoritate care nu acceptă să fie ignorată, pedepsindu-i cu asprime pe cei singularizați și ieșiți din „normă”.

În acest sens valoarea constructivă a repetiției, prin transferul de la tragedia personală la cea națională, vizează tara poporului românesc de a nu percepe corect temporalitatea și de a escamota adevărul fie prin uitare, prin ocolire sau falsificare. Or, numai prin *repetarea* unor caracteristici în împrejurări variate poți recunoaște că aceste caracteristici sunt și esențiale.

Prin urmare, se schițează un comportament tradițional, capitular și resemnat al românilor, cu defectele sale mult agravate de un sistem de iraționalitate, absurditate și amoralism fără egal, în consensul mărturiei lui Adrian Marino: „Deși despre «scriitorul român», despre psihologia și moravurile sale nu-mi mai fac de mult nici o iluzie, nu găsesc încă un răspuns, pe deplin satisfăcător la câteva probleme dificile. La o analiză atentă, ele se dovedesc, de fapt, insolubile. Țin de opțiuni fundamentale, divergente, la care îți dai sau nu adeziunea. Una ar fi problema «ierarhiei». Alta, a «resentimentului». Alta a spiritului «vindicativ». [...] [...] Am învățat repede că pentru un succes de orgoliu, de amor propriu sau

de vendetă, «scriitorul român» calcă totul în picioare. Idei, principii, morală, bun-simț. Trece chiar și peste «cadavre» (Marino 2010: 118, 125).

În definitiv, într-un acord similar (ră)sună și concluzia lui Paul Goma: fără a crede în virtuțile pedagogice ale neuitării, dar crezând în cele punitive ea pare a fi, mai degrabă, un manifest împotriva „rezistențelor prin cultură” care au dovedit o lipsă totală de inadecvare la momentul istoric, dar care și-au atribuit lauri printr-o tactică (dublată de o atitudine) ostentativă, mistificatoare și anacronică:

Așa e. Numai că, orice-ar crede Românii, timpul există; desfășurat, nu comprimat, presat, aglomerat, ca să le-ncapă lor sub laviță, la grindă, sub cur ca o pernă de păr de cal; și nu împăturibil, ca o batistă în care ți-ai suflat cu nădejde mucii, apoi ai introdus-o, elegant, în buzunarul de la piept (Goma 2008: 185).

Tot aici se înscrie și exemplul tipic al inginerului care, deși fost deținut, a acceptat să lucreze cu capul, nu cu inima la zidirea unei închisori. Condiție în care întrebarea autorului pare la fel de firească precum răspunsul care i se desprinde:

Bineînțeles, ar fi «nedrept»!, ar contesta inginerii de... suflet: dacă un fost deținut, care cunoștea celula pe dinăuntru, a acceptat să lucreze – cu capul, nu cu inima – la zidirea unei închisori, ce să te-aștepți de la alții, cei care au fost, ei și tot neamul lor, totdeauna «pe-afară», paznici, nu păziți, gardieni, nu deținuți? [...] Însă dacă o iei cu: «ce să te-aștepți de la...?» și continui cu: «n-avea-ncotro, săracul...», atunci nu te mai miri, nu mai suferi că neamul tău e un neam-prost, că poporul din care faci și tu parte este, în zilele lui bune, populație, în celelalte de peste săptămână o cireadă de vaci – nici măcar de lapte (*Ibidem*: 187).

De altfel, trebuie menționat că, în perioada comunistă, mitul inginerului a câștigat un prestigiu deosebit, întrucât concentra imaginea nouă a intelectualului, liantul între munca fizică și mentală. După cum precizează Lucian Boia, în 1988 România (țară a tuturor recordurilor în vremea lui Ceaușescu) se putea mândri cu inaccesibilul plafon de 68% de viitori studenți ingineri din efectivele universitare (Boia 1993: 133-136).

Totuși, deși vizibil afectat de efectul rememorator, naratorul este gata să redreseze scrierea și să „înceapă o viață nouă”. Însă prezentul îl cheamă la apel: intervine „colocviul-congres” de la Paris despre exil la care nu este invitat și care resuscită alte resentimente: „știu foarte bine că povestea colocviului despre exil e doar coaja, neliniștea se află în adânc” (Goma 1995: 348). Spre deosebire, însă, de ediția precedentă, autorul găsește tăria de a nu tulbura aceste ape abisale: el nu mai caută argumente în favoarea trecutului (care, la o adică, ar fi destule), nu se plânge de singurătate, nu invocă calitatea de exilat și de azilant, renunță la a-i mai pune la stâlpul infamiei pe oamenii de litere și nici nu mai teoretizează pe seama culturii din spațiul carpato-danubian. În fond, istovit de orice agățare în actualitate, el renunță la numeroase pasaje divagante, în majoritate din fondul jurnalului. Astfel, dincolo de faptul că lucrarea devine mai alertă, ea câștigă mai ales prin obiectivitate și printr-o supremă stăpânire de sine. Doar comparația metaforică păstrează întreaga încărcătură dramatică și emotivă: „Greu-greu în viață, când tu ești mort-și-livid [...]; galben ca lămâia-de-galbenă-ceară [...]. Situațiunea: Trenul meu nu știu ce-a făcut, ce-a dres (o fi intrat în vreun tunel), că, iată: nu mai <<merge>>” (Goma 2008: 190).

Unui realist *à outrance*, egoist, fragmentar, neîncrezător în ceea ce scrie și care își refuză sistematic mijloacele imaginației îi răspunde o conștiință stăpână de sine, complexă, cu o imagine bine definită. Prin urmare, cei trei piloni neanunțați: cartea de *Amintiri în dialog* cu Ion Vianu, telefonul lui Dorin Tudoran, și colocviul-congres de la Paris modifică cursul narațiunii. Însă ceea ce ar fi trebuit să constituie un „eșec” devine o realizare, căci „diaristul are o calitate de necontestat, și anume: știe să tragă folos din eșecurile, ezitățile, vulnerabilitățile sale. Cum? *Scriindu-le*, dându-le un corp, punându-le într-un *discurs*, transformându-le, pe scurt, într-un *text*. Și *textul* reușește să transforme aceste mituri ale fragilității și insecurității ființei în mituri fondatoare, stabilizatoare. O metamorfoză nouă și o performanță neașteptată” (Simion 2001: 229).

Ceea ce nu înseamnă că scrierea încetează de a mai fi constrângătoare. Din contră. Atâta timp cât jurnalul nu-l eliberează pe scriitor de propria neputință, ci i-o amplifică, salvarea venind, și de această dată, dinspre timpul revolut, nu dinspre cel reactivat, asociat cu impresii și reflecții „recente”:

Drept care, mi-am adus aminte de gardurile Lăteștiului – pe care le începusem, dar nu le terminasem (vorbesc de textul **Lătești**), din februarie-martie 1973. Mi-l aduc aminte: pe lângă că fusese neterminat, mai era și nițel comică, delirantă întâmplarea, când vorbeam de vecinul meu, țăranul din Munții Apuseni, cel care-și irosise mai bine din jumătate din suprafața grădinii prefăcând-o în «alei» [...]. E-hei, la noi, la Lătești... (Goma 2008: 190).

Motiv exploatat și în scrierile anterioare², imaginea țăranului român sintetizează egoismul, viclenia, duplicitatea, rapacitatea și incultura unei întregi generații (cu excepțiile aferente).

Fără a avea intenția de a dramatiza, deși explicit și pertinent în descriere, autorul îmbracă paginile în ironie și umor astfel încât „Gheorghe Alea”, „Văsălie (dacă Niculae?)” sau „Rusalin Alea” devine un personaj ilustrativ și simpatic prin forma de manifestare a oligofreniei de veacuri. Așadar, un mijloc eficient de dizolvare a tensiunii și de extindere implicită a raționamentului.

Cu același simț al umorului este colorat și tabloul final, de astă dată într-un dialect țigănesc. Modalitate prin care anunță, datorită diverselor treceri de la un registru stilistic la altul, atestate de un bogat ideolect al personajelor, o abilitate nativă și cultivată de timpuriu a scriitorului care a „încercat” mai toate bucuriile creației. În plus, prin încrederea emanată, turnată într-o formă alertă, cu duh în culoare și nuanță, fragmentul sporește luminozitățile, atenuează tonurile întunecate, și suscită o atmosferă caldă, singulară sub cerul bucolic al Lăteștiului. O demonstrație în plus că „munca încrâncenată și creatoare străbate viața artistului și-i dăruie virtuți de linie dreaptă” (Bachelard 2009: 40).

În cele din urmă, conjugând parcă cele două definiții enunțate de-a lungul scrierii: de tip structural („ce este literatura?”), și de tip funcțional („la ce slujește ea?”), autorul dă o replică efemerității prin artă.

Constrâns de fiecare dată când face un pas înainte de cadrul jurnalului, așadar mutilat de împrejurări și de „istorie”, el apropie sfârșitul cărții de o eliberare din închisoare, nerăbdător să se întoarcă la „roman” ca să se simtă: „desăvârșit, neîndoienic liber – desigur: nu liber să fac orice (orice am făcut cu această cartel!), ci... liber să fac ceea ce pot eu într-un cadru dat; și dat

² Vezi romanele *Astra* și *Sabina* în Mariana Pasincovski, *Paul Goma. Biografie și literatură*, Limes, Florești-Cluj, 2012.

cu generozitate” (Goma 1995: 468). Chiar dacă eliminate din ediția curentă, aceste reflecții reies din conținutul și structura volumului, literar prin însuși refuzul de a se conforma structurilor fixe ale unui gen și cu o libertate de mișcare care decurge din virtualitate, din ceea ce *poate să fie* (Tzvetan Todorov, in Mihăieș 1988: 287).

Promisiune neonorată, jurnalul, după cum se știe, suportă orice, dar în limitele *trăitului*. Altminteri, *exterioritatea* și *anterioritatea*, condițiile prealabile ale existenței sale estetice (și nu numai – ale existenței pur și simplu) îl vor submina. Îl vor obliga să treacă în alt gen, să suporte regulile altui fel de presiuni: a imaginației, a invenției, a re-scrierii (Mihăieș 1988: 304). Ceea ce se și întâmplă: obiectiv fundamental al naratorului („abia aștept să mă apuc de refăcut această carte...”), acesta sfârșește prin a „«falsifica» intenția primordială și prin a transforma jurnalul în *noctal*, adică în literatură, în pagină ce adoptă fără să vrea regimul fictiv” (Zamfir 1988: 135).

Însă, chiar și așa, „scriitura intimă îți dă cu o mână și îți ia cu alta sau, ca lancea lui Ahile, cu un capăt vindecă, iar cu celălalt rănește. O dublă acțiune și un dublu efect care, în cele din urmă, defavorizează pe omul care scrie” (Simion 2001: 59). De aici, bucuria prodigioasă a eliberării, dar și neliniștea reîntoarcerii, spaima reîntâlnirii cu realitatea reală:

Ca și în camera de liberare, în preziua liberării, azi e ultima zi cu program întreg: ultima plimbare, ultimul prânz, are să fie ultima cină, urmată de ultima noapte. Ziua în care mai acut, mai aproape de realitate, îți spui: Da, mă liberez, da, mă întorc acasă, la ai mei, însă, în afară de mama-tata, cum am să-i găsesc pe prieteni, pe iubite?; am să pot re-face ori face din nou prietenii – ca aici, la închisoare? (Goma 2008: 197).

În fond, deoarece aspectul meditativ al jurnalului se leagă de obsesia morții, comparația volumului cu extremitatea însăși („...o carte ca asta nu este ca iubirea trupească simulacru de moarte, pre-moarte – ci moartea”) dă o replică morții prin artă, stăpânire a momentului suprem, ca victorie a individului asupra neantului, în sensul vehiculat de Malraux: „La seules reponses à la mort, c'est l'art”.

De unde, însă, ne-am putea întreba, necesitatea acestei asemănări pe final de volum? (resimțită de unii comentatori ca un gest extrem, echivalent dezamăgirii)?! Sau, altfel spus, ce ar putea să o justifice?

Dincolo de dificultatea apartenenței genrologice, percepută ca o pedeapsă capitală, pe deplin asumată, dar benefică și productivă în același timp, autorul stipulează – paradoxal, cu seninătate și calm – ideea că o operă este terminată: „iată-mă în mâine. Mă liberez și din această carte”, nu atunci când este terminată, ci când cel care lucrează la ea nu mai este reținut lăuntric de către operă, este reținut aici de o parte din el însuși, față de care se simte liber, față de care opera a contribuit să-l elibereze: artistul își are propriul său „mecena”, care îl închide acolo unde el nu vrea să rămână, și de astă dată fără nicio ieșire, care, mai mult, nu-l hrănește, ci îl înfometează, îl aservește fără oroare, îl frânge fără rațiune, face din el o ființă nevolnică și mizerabilă (Blanchot 1980: 45-46). În fine, îl determină să cunoască „moartea” pentru a pătrunde pe tărâmul (și în timpul) continuu al eternității.

Ajunsă la această etapă, opera nu poate consemna decât o mare realizare. De aici bucuria libertății, dar și a închistării, bucurie a plecării, dar și vinovăție a ieșirii din timp.

Fără îndoială, a numi disperarea înseamnă a o depăși. Sens în care romanul concurează creația și triumfă provizoriu asupra morții (Camus 2011: 499). Concludentă este, în vederea traducerii acestei nevoi metafizice, afirmația lui Maurice Blanchot: „Chiar dacă scriitorul își dăruie <<tot timpul>> exigenței operei, acest <<tot>> nu este de ajuns, căci nu e vorba de a-ți consacra timpul lucrului, de a-ți petrece timpul scriind, ci de a trece în alt timp, unde nu mai este lucru, de a te apropia de acel punct unde timpul este pierdut, unde intri în fascinația absenței de timp. Când ai tot timpul, nu mai ai timp, iar împrejurările exterioare, <<amicale>>, au devenit faptul – neamical – al lipsei de împrejurări. [...] <<Nu e cu putință să scrii decât astfel, cu o astfel de continuitate, cu o deschidere totală a trupului și a sufletului>>” (Blanchot 1980: 50-51).

Pentru moment, asta ajunge pentru a spune, pe urmele lui Camus, și în raport cu Paul Goma că, reclamând unitatea condiției umane, revolta sa e forță de viață, nu de moarte, întrucât logica sa profundă nu e aceea a distrugerii, e aceea a creației.

Bibliografie

1. Bachelard 2009: Gaston Bachelard, *Dreptul de a visa*, Traducere din franceză de Irinel Antoniu, București, Univers.
2. Blanchot 1980: Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, București, Univers.
3. Boia 1993: Lucian Boia, *Mitologia științifică a comunismului*, Traducere din franceză, Ediție revăzută și adăugită de autor, București, Humanitas.
4. Camus 2011: Albert Camus, *Fața și reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, Traducere din limba franceză de Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, Introducere de Irina Mavrodin, București, Editura RAO.
5. Cristea 1999: Dan Cristea, *Versiune și subversiune: paradoxul autobiografiei*, Versiune în limba română de Dan Cristea și Radu Lupan, f.l., Cartea Românească.
6. Dragolea 1998: Mihai Dragolea, *Arhiva de goluri și plinuri. Literatura fragmentară*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
7. Goma 1995: Paul Goma, *Adameva*, Iași, Casa de Presă și Editură «Loreley».
8. Goma 2008: Paul Goma, *Adameva*, București, Curtea Veche Publishing.
9. Holban 1989: Ioan Holban, *Literatura subiectivă. I. Jurnalul intim. Autobiografia literară*, București, Editura Minerva.
10. Lejeune 2000: Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, Traducere de Irina Margareta Nistor, București, Univers.
11. Marino 2010: Adrian Marino, *Viața unui om singur*, Iași, Polirom.
12. Mihăieș 1988: Mircea Mihăieș, *De veghe în oglindă*, f.l., Cartea Românească.
13. Mihăieș 2005: Mircea Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Ediția a II-a revăzută, Iași, Polirom.
14. Miłosz 2008: Czesław Miłosz, *Gândirea captivă*, Traducere din polonă de Constantin Geambașu, Prefață de Vladimir Tismăneanu, Postfață de Włodzimierz Bolecki, Ediția a 2-a, București, Humanitas.

15. Pasincovschi 2012: Mariana Pasincovschi, *Paul Goma. Biografie și literatură*, Florești-Cluj, Editura Limes.
16. Podoabă 2004: Virgil Podoabă, *Istmul și continentele Goma. Experiența de la Lătești. Cerneala de funingine, cerneala aurie*, în *Metamorfozele punctului. În jurul experienței revelatoare*, Pitești, Paralela 45.
17. Podoabă 2007: Virgil Podoabă, *Adameva sau Cartea recapitulativă a experienței creatoare*, în *Punctul critic. Pagini despre și de confesso-literatură. Studii și mărturii*, Pitești, Paralela 45.
18. Ralea [1946]: Mihai Ralea, *Explicarea omului*, București, Cartea Românească.
19. Simion 2001: Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim, I. Există o poetică a jurnalului*, București, Univers Enciclopedic.
20. Tagliabue 1976: Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, Volumul I, Traducere de Crișan Toescu, Prefață de Titus Mocanu, București, Editura Meridiane.
21. Vultur 1997: Smaranda Vultur, *Istorie trăită – istorie povestită. Deportarea în Bărăgan (1951-1956)*, Timișoara, Amarcord.
22. Zamfir 1988: Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, București, Editura Eminescu.

THE INVENTION OF „THE TWO SOLITUDES” IN MARIANA MARIN’S LYRIC

Angelica Stoica

PhD Student, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureş

Abstract: Our study captures the management of the relationship between life (Eros) - death (Thanatos), revealing on the one hand, the Eros in adjacent forms, due to fear, cruelty, and, on the other hand, the variations of the death- the physiological one, death as a premonition or a black wept. The mix of these themes has reverberations in articles of literary criticism (Nicolae Manolescu, Alexandru Cistelean) Grid reception, especially the elegies, starting from the theorist - Maurice Blanchot that captures a report of "freedom" of the human being with the Death.

Keywords: Eros, Thanatos, elegy, Maurice Blanchot, self-consciousness.

În scriitura Marianeî Marin relația dialectică iubire-moarte este o constantă, iar asumarea celor „două singurătăți”: viață și moarte (viața fiind echivalentă Erosului) , nu dispune în materia poemelor de același fond de cuvinte. Eros și Thanatos sunt două dimensiuni care se întrepătrund până la un posibil semn de egalitate între verbele a trăi și a muri, așa cum, uneori, prăpastia care se cascadează între ele zădărnicește comunicarea în cuplu. La nivelul discursului se realizează trecerea limbajului de la simboluri evidente spre un limbaj nou care transcrie spaima, angoasa. În acest demers dialectic mișcarea înseamnă moarte, izotopia iubirii fiind copleșită în spațiul literar de cea a extincției.

Studiul nostru surprinde gestionarea relației viață (Eros) – moarte (Thanatos), dezvăluind pe de o parte Erosul, în forme adiacente datorită fricii, cruzimii, iar pe de altă parte, variațiuni ale morții (cea fiziologică, moartea ca premoniție, ca un plâns negru, forme alienante ale Erosului și

ale Morții) Îmbinarea acestor teme în creația poetei are reverberații în articolele de critică literară publicate (Nicolae Manolescu, Gheorghe Grigurcu). Ne propunem ca grila de receptare a poemelor Marianeii Marin să pornească de la teoreticianul Maurice Blanchot¹, grație deschiderilor semantice pe care le propune textele acestuia. În plus, teoreticianul francez surprinde în studiile sale un raport de „libertate” cu moartea (pentru Blanchot, moartea este inseparabilă de viață).

În mitologia greacă, Thanatos este „zeul morții”, numit Hesiod, „odiosul”, „zeu teribil” care are „inimă de fier, suflet de aramă, nepăsător în pieptul său.”² Personaj personificator al morții, Thanatos este „fiul nopții și fratele somnului, cel crunt, cel fără milă, necruțătorul.”³ Când „nu mai constituie motiv de neliniște, de angoasă, tinde să se asemene cu Eros.”⁴ Confesiunea Marianeii Marin este contrapunctată de tema iubire-moarte. Alăturarea ne amintește de mitul antic dintre Eros și Thanatos, marcând liantul dureros dintre iubirea absolută ce aspiră spre eternitate și moartea care anulează orice zbor spre veșnicie al iubirii.

Elegiile poetei (publicate în volumul *Ateliere*) surprind - prin însăși caracteristicile speciei - faptul că „în orice faptură omenească, la toate nivelurile ei de existență, moartea și viața coexistă, că apare o tensiune între două forțe contrare.”⁵ Blanchot precizează că Rilke (*Rilke și exigența morții*) și-a întâlnit „adevăratul cuvânt de poet” în *Elegii*. Într-o scrisoare către Hulewicz, Rilke demonstrează cât de mult „îi place să substituie ideile interesante purei mișcări poetice”⁶: „În *Elegii*, afirmarea vieții și a morții se arată ca alcătuind unul și același lucru. A o admite pe una fără a o admite pe cealaltă este o limitare ce, în cele din urmă exclude tot infinitul. Moartea este acea latură a vieții ce nu e întoarsă către noi, nici luminată de noi; trebuie să încercăm să realizăm cea mai mare conștiință posibilă a existenței noastre ce se află la ea acasă

¹ Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, traducere și prefață de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1980. Blanchot reușește să vadă dimensiunea profundă a textelor, chiar și a celor explicite (însemnări de tot felul, jurnale, corespondență), încercând să se apropie de „înțelegerea a ceea ce este specific în actul uman creator de opere de artă” (Irina Mavrodin în prefață: *Maurice Blanchot și literatura ca activitate specifică*, pp. 5-11.)

² Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 584.

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 2 (E-O), Editura Artemis, București, 1993, p. 315.

⁴ Petru Ursache, *Mitologia morții*, prefață la Mircea Eliade, *Arta de a muri*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2006, p. 11.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Maurice Blanchot, *op. cit.* p. 71.

în cele două împărății nelimitate și se hrănește la nesfârșit din amândouă...nu există nici dincoace, nici dincolo, ci marea unitate...”⁷

Această relație dialectică se poate regăsi în creația Marianeii Marin, în *Elegie XII*, despre care Nicolae Manolescu⁸ nota: „...o teribilă elegie erotică... unul dintre cele mai extraordinare lucruri scrise în poezia românească și meritând a sta alături de poeziile Elsei Lasker Schuller ori ale altor mari poete moderne.” Poeta strânge în plus toată apăsarea realității, obsesia poemului care „se scrie în afara ta.” Poemul se înscrie într-un continuum temporal, sugerând generalizarea unei stări, trăiri. Este un timp al reprezentării unei lumi posibile. Atmosfera este solemnă, pretențioasă, gravă. Frecvența verbelor la timpul prezent acoperă o realitate încadrată unei durate imaginare, care poate conduce spre infinit. În discursul liric există un singur verb la modul conjunctiv, „să fugim”, care exprimă dorința evadării într-un spațiu în care libertatea și iubirea să fie posibile. Este verbul care ne reamintește dorința de evaziune a romanticilor într-un spațiu protector. Spre deosebire de verbul eminescian „să plutim”, verbul poetei transcrie alerta, dezvăluind urgența scriiturii surprinsă de Alexandru Cistelecan: „Climatul poemelor e unul de traumă, atât în zona pur afectivă, cât și în cea morală.”⁹ Timpul viitor plasează dorința poetei într-un plan al irealului: „vor înțelege.” Și acest verb ce semnifică în actul cunoașterii comprehensiunea evidențiază luciditatea. Ironia și neîncrederea poetei este remarcată la nivel stilistic și prin prezența verbului reflexiv-impersonal „se spune”: „Dar între mine și tine (se spune) va exista întotdeauna o Europă sau o Mare Roșie.”

Această pendulare între viață și moarte poate fi studiată și din altă perspectivă. Izotopia iubirii - *sânii, cuvântul iubire, vor iubi* și izotopia morții-moartea, *a înnoptat, cuvântul moarte, întunecimea, pergament, vechiul Egipt, hăul*, puse în balanță, evidențiază predominanța câmpului lexical al morții. Este o antiteză prefigurată de la începutul poemului: „Limba în care gândesc eu cuvântul moarte/ nu este și limba în care gândești tu cuvântul iubire” care dezvăluie o asimilare a iubirii în acest raport de forțe iubire-moarte. Moartea atrage sentimentul iubirii în neantul său etern, *hăul*. Poeta își exprimă dorința de evadare într-un spațiu atemporal, un târâm al ținutului Hades. Acolo moartea este în elementul ei. Mișcarea este o coborâre, reversul înălțării

⁷*Ibidem*, p. 73.

⁸ Nicolae Manolescu, În atelierul va fi de acum întineric, în „România literară”, nr. 19, 9 mai, 1991, pp. 91-95.

⁹ Alexandru Cistelecan, „Aripa secretă” de Mariana Marin, în „Familia”, nr. 10, 1987, p. 3.

și al verticalizării. În mitologie și în simbolistica biblică sau culturală, căderea materializează fie un act punitiv, experimentat de eroii tentați a-și depăși condiția, fie, „un refuz sau o neputință de-a se menține la nivelul unor exigențe”, ori chiar „neputința de-a face față timpului istoric”.¹⁰ La Mariana Marin, unghiul de închidere al sinelui se micșorează tot mai mult, iar spațiul devine un univers închis, angajând un sentiment nou: *thanaticul*. Se face simțită o realitate poetică și imaginară pe care Gilbert Durand o definește sintetic ca „luarea în considerare a trupului”¹¹, legând-o de schimbarea de regim imaginar, din diurn, ascensional, în nocturn, întunecat și coborâtor. Experiențele imaginare sunt expresii ale unei realități cu care se confruntă eul. Coborârea thanatică este asociată unei experiențe existențiale: „cu toată întunecimea trecutului nostru”. Dominant rămâne infernul baudelairian. Coborârea la Mariana Marin este o înapoiere „viscerală”.¹² Coborârea la Nichita Stănescu este tot o întoarcere în sine, dar receptată ca o firească închidere a ciclului cosmic al ființei, antrenarea acesteia în rotația temporală.

Avem un cuplu prezentat în antiteză, cei doi trăiesc în lumi lingvistice (sau textuale) diferite, ceea ce provoacă nepotriviri. Procedul de concretizare a abstractului se poate surprinde la poetă, oferind posibilitatea unor comparații cu poezia neomodernistă. Astfel, lumea lingvistică se regăsește și la Nichita Stănescu, unde cuvintele au mișcare, greutate, energie proprie, alcătuind un adevărat „vârtej”. La Mariana Marin cuvântul disociază, iar la Nichita Stănescu, în unele poeme, unește, leagă materia într-o structură: „ Eu stăteam la o margine a orei,/ tu- la cealaltă,/ ca două toarte de amforă. / Numai cuvintele zburau între noi, / înainte și înapoi.” (*Poveste sentimentală*) Cuvintele refac spectrul sentimentelor. La Mariana Marin echilibrul s-ar putea realiza doar prin unirea *în hău*. La Nichita Stănescu, abisul nu este tocmai „un adânc spațial, cât mai degrabă materialitatea proprie sau cea a lumii supuse gravitației.”¹³

O alteritate a feminității este surprinsă în lait motivul poemului: „Între sâni mei a înnoptat moartea”. Sâni reprezintă simbolul iubirii, afecțiunii, maternității. Moartea care îi cuprinde poate sugera și dezinteresul erotic provocat de tristețea, nedreptățile și ororile

¹⁰ Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, seria Amarcord, Editura Amarcord, Timișoara, 1999, p. 83.

¹¹ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii*, Introducere în arhetipologia generală, traducere M. Aderca, prefată și postfață de R. Toma, Editura Univers, București, 1977, p. 249.

¹² Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 247.

¹³ Terezia Filip, *Nichita Stănescu- O poetică a ființei. II. Hermeneutica realului*, Editura Galaxia Gutenberg, Tîrgu Lăpuș, 2010, p. 247.

sistemului comunist. Simetric, în finalul poemului este oferită o alternativă-se propune partenerului o iubire textuală: „Acolo, pistruii și părul tău roșu / vor înțelege desigur și vor iubi / limba sânilor mei.” Toposul fixează realități geografice: o Europă, o Mare Roșie, vechiul Egipt. Primele două trimit la ideea de spațiu întins, uriaș, care îi desparte pe cei doi iubiți. Sub semnul comparației- „toată întunecimea trecutului nostru / pe care îl desfășurăm acum aidoma / unui pergament din vechiul Egipt” -povestea de iubire consumată este plasată într-un spațiu legendar. Portretul iubitului sugerează un caracter pasional sau dimpotrivă, meschin. *Elegie XII*, prin natura confesivă a versurilor inserează și datele ascunse ale unei realități istorice, social-politice din anii '80: comunismul sugrumă chiar și iubirea firească într-un cuplu.

Rămânând tot în sfera poeziei confesive, putem identifica mai multe ipostazieri ale morții. Moartea ca forță distructivă, ireversibilă este accentuată în versurile: „Când tocmai am împlinit treizeci de ani/ aveam în spate o zestre frumușică de morți / și între patru pereți mă împiedicam zilnic / de un geamantan cu prieteni plecați / un fel de moarte și-aceasta, / pentru cei care rămâneam în viață aici.” Elementul biografic prezent în versuri sugerează probabil emigrarea tinerilor poeți germani din țară. Regimul concentraționar își pune amprenta asupra celor rămași aici, condamnați „între patru pereți” (formă ce readuce și ideea de coșciug). Thanaticul este prin extensie nuanțat de trăire. Blanchot descoperea în eseu dedicat lui Rilke o observație relevantă a acestuia: „versurile nu sunt sentimente, ele sunt experiențe”.¹⁴ Poeta era urmărită de Securitate pentru poezia militantă pe care o scria. Creația ei surprinde și teama ca proces fiziologic, ca o condamnare cu executare: „Mi-era frică de telefoanele de la miezul nopții/ prin care ne anunțam moartea prietenilor/ și transa în care intram cu toții / la înmormântări / și din atâtea gâtlee ale minții / urlatul mut care urmează.” Acest filon existențialist, surprins de Blanchot, se regăsește în creația poetei: „Versurile sunt experiența, legată de o apropiere vie, de o mișcare ce se săvârșește în gravitatea și activitatea vieții.”¹⁵

Moartea poate fi integrată în viața curentă, nu ca un sfârșit al existenței. Oamenii din societatea comunistă sunt croiți după un anumit tipar care exclude libertatea. Ei nu mai pot fi vii, nu mai au identitate proprie. Nici iubirea nu supraviețuiește într-un asemenea mediu ostil. Scriitura ca mod de a fi devine liantul ce întreține dependența dintre cele două entități: „viață” și

¹⁴ Maurice Blanchot, *Moartea posibilă* în Spațiul literar, op. cit., p. 69.

¹⁵ *Ibidem*, p. 71.

„moarte”: „Conștiința de sine este în cele din urmă / o stare extrem de confortabilă- un somn greu / Ea nu poate semăna decât amintirilor / despre lichidul meu amniotic / pe care le numeam mai demult într-o artă poetică / sau morții, / ce a spart oglinda pe care de atâta vreme scriu acest poem / Încât el nu mai poate trăi fără mine.” (*Poem de dragoste*) Aceste versuri definesc puținele clipe ale creației când poeta este surprinsă prin cosmicitatea unei vârste foarte timpurii, care transcrie „amintirile” (se înfiripă un colț de lumină, o reverie, după cum preciza Bachelard, asemenea unui clopot protector). În reverii ale singurătății, „lichidul amniotic” oferă simbolic ocrotire, și este reverberat prin „somnia greu” al conștiinței de sine. Simbolul „este o experiență, o schimbare radicală ce trebuie trăită, un salt ce trebuie săvârșit. Nu există deci simbol, ci o experiență simbolică.”¹⁶ Conștiința de sine a dobândit corporalitate, ea poate semăna amintirilor sau morții.

Poeta este în permanentă așteptare a Marii Teme, așa cum Lucian Blaga scria despre Marea trecere: „Va veni într-o zi Marea Temă, / deschizând ferestrele, / se va așeza la masa noastră, / va bea vinul intact / ne va cutremura.”(*L'apparition*) În ipostaza poemului corporalizat, acesta reprezintă pentru poetă chiar ființa morții, în ciuda altor subdiviziuni textuale ce alternează: „subtextul”, „contextul”. Uneori, poemele Marianeii Marin par a readuce o tradiție romantică a abordării marilor teme ale literaturii. Analizând thanaticul pe aceeași linie textuală, putem face disocierea: dacă la Eminescu moartea este liniștitoare, blândă, la Mariana Marin este funerară: „Cine sapă textul altuia/ cade în el/ textual./ va veni moartea și nu va avea niciun ochi.”(*Comentariu la eseul lui Alexandru Mușina privind eșecul generației '80*) Această metamorfoză a poemului în ființa morții revitalizează constant în condiția creatorului de artă, mitul lui Orfeu. Blanchot identifică „nu acel Orfeu care a învins moartea, ci acela care moare neîncetat, cel care este exigența dispariției, care dispare în spaima acestei dispariții, spaimă ce se face cânt, cuvânt ce este pura mișcare de a muri...El este poemul, dacă acesta ar putea să devină poet, idealul și exemplul plenitudinii poetice.”¹⁷

Elegie XI este poemul în care evenimentele vieții se amestecă pentru a construi un sens - cel al drumului implacabil către moarte. Personificată, moartea se strecoară mai întâi cu timiditate: „sapă în carnea tânără o altă față. / Timid la început. Cu indiferență apoi.” Finalul este

¹⁶ *Ibidem*, p. 179.

¹⁷ *Ibidem*, p. 94.

„spectacolul / unui trup care moare.” Se receptează accentele expresioniste ale ființei care se alienează. Ziua morții pe care și-o imaginau oamenii înfricoșați ai Evului Mediu e comună, banală, obișnuită, desigur/ ca ziua noastră de nuntă.” Eufemizarea morții aruncă în derizoriu și alte evenimente ale vieții (nunta, banală și ea). Această strategie a poetei se constituie ca un exercițiu de negare a Neantului. Maurice Blanchot interpretează bagatelizarea morții, prezentă în creația lui Kafka: „nu poți scrie decât dacă rămâi stăpân pe tine însuși în fața morții, dacă ai stabilit cu ea raporturi de suveranitate.”¹⁸ Detașarea de momentul extincției situează eul la adăpostul iluziei; nu întâmplător este ales cuvântul „utopie” în titlul volumului de debut al Marianeii Marin, implicând o doză de idealitate, o miză metafizică. „Utopiile” au un fior negru, sunt expresioniste.

Sentimentul iubirii este particularizat printr-un „temperament mai degrabă retractil decât expansiv”¹⁹, materializând în textul poetic contrastul „dintre grația stării privilegiate a dragostei și coșmarul existenței de fiecare zi, cu doza sa de atroce, cu supliciul spaimei și teroarea indicibilă a cărnii”²⁰ : „Se iubeau / dar nu pentru că se vedeau rar/-așa cum s-a consemnat mai târziu. / Se iubeau pentru că aveau aceeași frică / și aceeași cruzime. / Făceau lungi plimbări prin cartierele vechi / își înscenau unul altuia viitorul / praf și pulbere, praf...”(*Destin*) Poemele erotice au doza lor de dramatism, elegiile „mustind de o intertextualitate care nu exclude nici lirismul și nici fiorul tragic”.²¹ Tema dragostei este ilustrată altfel la ea decât la Mircea Cărtărescu, care în *Poeme de amor* „înfrățește obiectual femeile, vegetalele, animalele și fabricatele, spre bucuria universală a materiei.”²² Cărtărescu păstrează plăcerea instalării în convenție a jocului de măști lirice, nota de optimism, chiar dacă universul ludic este dublat de semnificații ce evidențiază tristețea. La Mariana Marin, intertextul, parodia implică „o incomodă și provocată luciditate”²³, iar tristețea și amărăciunea sunt corosive. Presentimentul morții generează singurătatea redată simbolic prin contemplarea în afara ființei a păsării care o anunță: „Trăiesc în afara vieții mele / și, de la o vreme, / găsesc mai mereu pe pragul casei / o pasăre cu

¹⁸ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 73.

¹⁹ Iulian Boldea, *Poeți români postmoderni*, Editura Ardealul, Tg.-Mureș, 2006, p. 116.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Brașov, 2002, p.154.

²² Ioan Negoșescu, *Scriitori contemporani*, Ediție îngrijită de Dan Damaschin, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p.84.

²³ Mircea A. Diaconu, *op. cit.*, p. 155.

ochi vinovați. / Trăiesc într-o lume paralelă / care mustește de boală.” (*Spitalul cu aripi*, vol. *Zestrea de aur*) Aceste versuri reamintesc agonia păsării cu clonț de rubin a lui Labiș.

Într-o manieră autoironică, moartea devine un element al unui registru contabil și este omologată sugestiv, încă din titlul poemului: *Scadența*: „Și parcă totul mi-e scris: schimb / o singurătate cu alta, / un pat de spital cu un alt pat de spital, / un gândac de bucătărie / cu alte târâtoare înfometate de mine.// Cobor într-un alt loc al morții / decât cel care îmi aparține. //Vine scadența, vine pe roate.” Poezia Marianeî Marin are uneori „contururi Kafkiene.” Eroii lui Kafka mor în câteva cuvinte rapide și pline de tăcere. Această atitudine confirmă faptul că, nu numai când mor, dar după toate probabilitățile și când trăiesc, eroii lui Kafka își desăvârșesc demersul în spațiul morții, ei aparțin timpului nedefinit al lui „a muri”. *Elegie XVIII* dezvoltă ideea poetică a vieții ce este însăși moartea: „un pumn de cenușă aromată și scânteietoare / care va pleca din nou în lume.” Mișcarea înseamnă moarte, iar poemul Marianeî Marin încearcă uneori să oprească curgerea. Între eul ce se rostește și text sunt încercări de încheiere a unui pact: „Viermi. / Literă. / Ceea ce aș putea deveni. / Sunt.” (*O foaie de varză*) Acestea se întrepătrund în elegii, deseori apărând presentimentul apropiatei stingeri ca și la Nichita Stănescu: „Da, scrisul acela mărunț / Pânza morților tineri.” Între viață și moarte, cele două singurătăți, se înregistrează sistole și diastole. Este, probabil, efectul trăirilor contradictorii pe care *eul* le încearcă: negarea morții semnifică amânarea, neantizarea, ștergerea. Poeta găsește astfel multe sinonime morții, această „luciditate solzoasă / adesea numită/ Moarte /Iubire / Adevăr,/ Neputință./ Sinucidere./ Libertate.”

Bibliografie

1. Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*, traducere și prefață de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1980
2. Boldea, Iulian, *Poeți români postmoderni*, Editura Ardealul, Tîrgu-Mureș, 2006.
3. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. 2, Editura Artemis, București, 1993.
4. Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Brașov, 2002.
5. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de M. Aderca, prefață și postfață de R. Toma, Editura Univers, București, 1977.
6. Filip, Terezia, *Nichita Stănescu. O poetică a ființei. II, Hermeneutica realului*, Editura Galaxia Gutenberg, Tîrgu-Lăpuș, 2010.
7. Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie general*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.
8. Marin, Mariana, *Un război de o sută de ani (utopia și alte poeme de dragoste)*, Editura Albatros, București, 1981.
9. Marin, Mariana, *Aripa secretă*, Editura Cartea Românească, București, 1986.
10. Marin, Mariana, *Atelierele*, Editura Cartea Românească, București, 1991.
11. Negoîtescu, Ioan, *Scriitori români contemporani*, Ediție îngrijită de Dan Damaschin, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.
12. Cistelean, Alexandru, „Aripa secretă” de Mariana Marin, în „Familia”, nr. 10, 1987.
13. Manolescu, Nicolae, *În ateliere va fi de acum întuneric*, în „România literară”, nr. 19, mai, 1991.

THE UNIVERSE OF MIRCEA CĂRTĂRESCU'S PROSE

Ligia Monica Banciu

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

Abstract: The study entitled The Universe of Mircea Cărtărescu's Prose suggests a possible perception of Cărtărescu's prose, as a work propelling from general (the description of Cărtărescu's prose universe) towards individual (the analysis of the literary prose, Travesti) in order to focus on the uniqueness and originality of the author's works.

Mircea Cărtărescu is the prophet of the future literature due to his innovative approach to the types of prose by initiating the prose poem and the novel journal. Apprenticed by the Generation of '80 and matured by the universal literature, Cărtărescu brought the heart of the Occidental World in the Romanian literature. Although he came into his own in various literary fields, he mainly remains the Poet, incessantly absorbed in poetry as its expressive substance is the key of his artistic creed. A kaleidoscopic figure, the author feels at ease when analyzed from outside to inside, in this way he expresses himself and demands satisfaction regarding times and spaces. Colours are meant to lead the author's life and work to self-knowledge, a central theme of Cărtărescu's universe. The author's work chronicles his own life and this symbiosis ends in a heterogeneous universe coloured by poetry, journals, stories, short stories, novels, and essays. For Cărtărescu, literature means a juxtaposition of his inner life and language. His sensitivity and inspiration are two layers that exceed the prose universe and give him the force of self-revelation.

Mircea Cărtărescu creates a self-reflexive prose through which he shows himself emptied of the stiffness of convention and the artificiality of expression. The ways opened by him symbolize his ego through a detailed presentation of his mind. The nostalgia of the past (especially of his childhood) is expressed through his entire prose; even those themes used by Cărtărescu have the common aspect of returning to the fabulous places of his childhood. His memories are completed by his dreams, all his works are built on a dream leading the author to a fantastic world. The dream opens the way to unreal world and prepares the narrative field of the past connecting the narrative plans and revealing anxiety, fear and obsession, the characters hidden desires. Cărtărescu's work is the result of the reflexive spirituality of an author whose desire is to build up the entirety (the writer's idealism) though his

creations designed as parts of a puzzle. Cărtărescu reestablishes the strong connection among narrator-narrative-reader. The reader is an active participant in Cărtărescu's work, listener and speaker, the author's real partner in communication, a trustful person. The narrator as a writer flashes back to his ego while writing the narrative from two perspectives: 'I' the narrator and 'I' the narrated, he develops pictures of the narrative to discover his ego; the text has on the one hand, the role of anamnesis, recovering the past, healing, and killing the obsessions, and on the other hand, it's a means of communication between the narrator and the reader. The metatextual notes of the narrator-writer follow the flow of the story itself interchanging the narrative plans while webbing in the way to trap the reader. The spontaneous creativity, the rupture from the narrative clichés, the subjectivity, the self-reference the paratext materials, the metalepsis, the intertextual connections, the increase of the narrative sequences, the diegetic juxtapositions and the mixture of styles and languages are some of the literary techniques used in order to capture reality into text for a real reflection of the present. The descriptions used in the text delay the narrative and break up the text into pieces in order to make it more ambiguous for the reader. The writer is the perfect observer of significant pieces of details and renders them with the most subtle precision.

Mircea Cărtărescu is the ambassador of an original esthetic trend in the Romanian literature. He is not meant to be compared with any other writer. He is himself, the perfect balance of contradictions. The value and attractiveness of Cărtărescu's universe from the point of view of self-development make us confirm that Cărtărescu achieved his goal: he managed to create a work that influences entirely life in the universe, he became the World.

Key-words: prose poem, colour, self-revelation, dream, androgynous

Proza lui Mircea Cărtărescu configurează un Tot ce poate fi atins prin urcarea (citirea) treptelor literare ale materiei sale artistice. Mircea Cărtărescu este un optzecist, ieșit din mantaua generației *beat* a lui Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Gary Snyder, Philip Whalen, Michael McClure și, parțial, din avangarda românească, ca și colegii săi, Florin Iaru, Traian T. Coșovei, Ion Stratan, cu care a format trupa Beatles a literaturii române. Format ca scriitor pe tărâmul prozei scurte al Generației '80, Cărtărescu își găsește împlinirea literară după ce s-a afirmat ca o individualitate de valoare. Proza scurtă constituie exercițiul artistic pe care

scriitorul l-a deprins la școala optzeciștilor, ca să-l folosească ulterior pentru șlefuirea și maturizarea sa, adică pentru elaborarea capodoperelor.

Moartea fratelui geamăn, Victor, reprezintă trauma vieții scriitorului, dramă transpusă și în opera lui din nevoia de refacere a unității gemenilor. Experiența personală a devenit factor stimulativ al creației literare, fapt care conferă autenticitate textului. Cărtărescu întotdeauna a scris despre el, fiindcă se consideră fascinant pentru sine însuși ca să se poată dubla în opera sa. Ușile pe care le deschide sunt simbolul sinelui său. Plângerile sale apar din partea sa interioară, neconsolabilă. Sursa scrisului cărtărescian este reprezentată de amintirile din copilărie și adolescență, proza lui e înrădăcinată în trecut, deoarece trecutul e totul, iar viitorul nimic. Nostalgia trecutului (mai cu seamă a copilăriei) transpare în toată proza cărtăresciană, chiar temele uzitate de Cărtărescu au ca numitor comun reîntoarcerea spre tărâmul mirific al copilăriei. Amintirile sunt completate de vise, fiecare operă literară are ca substrat cel puțin un vis, prin care scriitorul se lasă purtat spre ireal. Visul deschide porțile lumii fantastice, el are rol de a pregăti câmpul narativ al trecutului, făcând legătura dintre planuri, dar și de a dezvălui angoasele, temerile, obsesiile, dorințele refulate ale protagoniștilor.

Creativitatea spontană, ruperea de clișeele narative, subiectivismul, intertextualitatea, autore-ferențialitatea, comentariile metatextuale, paratextualitatea, metalepsele, multiplicarea instanțelor narative, etajările diegetice, amestecul stilurilor și al limbajelor, memoria afectivă sunt doar câteva din procedeele folosite de scriitor pentru a transpune realitatea în text, pentru a realiza o veritabilă radiografie a cotidianului. Format inițial ca poet, Cărtărescu rămâne poet și când scrie proză, deoarece proza lui e îmbrăcată în haina estetică a poeziei, cu faldurile lirismului impregnate de substanța solubilă a vizionarismului. Scriitorul este un reflexiv, verbul care-l caracterizează este „a gândi”, scrierea curge doar când se află în ipostaza de „gânditor”, care duce „o anumită viață”, fără să trăiască în paradox și ipocrizie.

Autorul Mircea Cărtărescu dezvoltă o proză a confesiunii, bazată pe analiza psihicului uman. Narațiunea la persoana I, proustiană, se ciocnește cu fabularea phynchoniană pentru a reda profilurile psihologice ale autorului, care se ascund sub masca unui scriptor măcinat de ideea de a ajunge *Totul*. Toate personajele din creațiile cărtăresciene, chiar dacă poartă numele Mircea, Egor, Andrei, Arhitectul, Nana, Herman, etc., vorbesc la fel, deoarece ele dau viață gândurilor autorului care intenționează „prin arta lui, să ajungă cu-adevărat să influențeze viața oamenilor, a tuturor oamenilor, și apoi viața întregului univers, până la stelele cele mai îndepărtate, până la

capătul spațiului și-al timpului. Iar apoi să se substituie universului, să devină el însuși Lumea. Numai așa cred că un om, un artist, și-ar putea îndeplini menirea.”¹

Scriitorul este un foarte bun observator al detaliului, al amănuntului semnificativ, pe care-l înregistrează cu cea mai mare precizie. Proza cărtăresciană este eminentă descriptivă, autorul utilizează această tehnică pentru a amâna epicul propriu-zis și a produce deconstrucția, indeterminarea, ambiguizarea și subiectivizarea textului. Descrierile clasice se îmbină cu descrierile (auto)ironice și cele parodice, având ca rezultat suspendarea temporalității, dar și întreruperi în secvența lineară a diegezei. În descrieri abundă culorile, cromatică se adresează nu numai văzului, ci are și efect de madeleină proustiană, trezind sentimente puternice și amintiri care-l proiectează pe autor în timpul copilăriei și al adolescenței. Dintre toate culorile folosite, cea mai pregnantă este culoarea galbenă, culoarea emblemă a trecutului său.

Proza cărtăresciană reconstruiește pânza de păianjen a Totului prin **categoria naratorului**. Acesta se întoarce asupra lui însuși în timpul redactării textului și creează bifurcări narrative și bucle autoreferențiale. Prin rememorare, dezvoltare și monolog interior, el trezește fluxul conștiinței și reconstituie Adevărul. Textul are rol cathartic pentru narator, presupunând atât introspecție, cât și analiză lucidă. Personajele sunt liantul operei, deoarece ele unesc toate cărțile-puzzle ale prozei lui Cărtărescu: bunicul Badislav Dumitru apare în romanul *Orbitor*, dar și în *Zen Jurnal* și *Frumoasele străine*, Mendebilul (din opera omonimă) este nepotul lui Egor din *REM*; în *Orbitor* apare Soilé (care e urmașa finlandezei din *REM*), Nana (din *REM*) este amintită și în *Gemenii*, la rândul lui, Andrei (din *Gemenii*) este menționat de Nana în *REM*, etc.

Temele predilecte ale universului cărtărescian sunt: copilăria, jocul, adolescența, androginia, căutarea sinelui, istoria, relația dintre creator și creație, dar și dintre viață și nemurire (literatură). Acțiunea scrierilor sale este plasată în Bucureștiul arhetipal, considerat „un oraș plastic, proteiform, pe care imaginația mea îl modela după voie, îl rotea în jurul unor schimbătoare puncte de perspectivă, ca pe monitorul unui computer, îl colora în jocuri de ape și franje de interferență («*parcă ești un păun, cu Bucureștiul înfioat în spatele tău*», scriam), îl boțeam și-l împănăm cu mică, diorit, ametist, hematit și duhoare de crabi putrezi și alge («*Bucureștiul e-o stridie cu restaurantul Perla în ea*», scriam), îl tăvăleam prin mit și halucinație, prin analogii și paralogisme, prin surréalism și Art Nouveau și pop și op, și

¹ Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, Humanitas, București, 1997, p. 250.

imaginam geneza unui formidabil animal de lumină galbenă, un fetus cu diamant în frunte, pornind de la dubla elice, cu baze purinice și pirimidinice, înălțată în piața Bucur Obor («*peste Bucureștiul cu ziduri și glorie/ răsăriseră sorii*», scriam)...² Dintre leitmotivurile utilizate, amintim: fluturele, ușa, păianjenul, cheia, cupola, oglinda. Cheia, de exemplu, este „un nod paranoic, de fapt, care-ți limpezește viața-nainte. Pentru că ea, departe de-a fi ieșirea, e simbolul ieșirii, deși nu garantul ei. Dar, așa cum de la naștere până ce afli cheia trăiești cu speranța de-a găsi și de a-nțelege situația-n care ești (Kafka, un colecționar de chei în lipsa oricărei porți de ieșire), de când ai găsit cheia poți visa deja la declicul pe care-l va face în broască, la capătul vieții, poate.”³, oglinda reflectă Adevărul, ușa reprezintă simbolul legăturii cu sinele său, fluturele este imaginea sufletului cu metamorfozele sale sau a creierului cu emisferele sale cerebrale. Toate simbolurile determină o privire în interior, o reclusiune, prin care scriitorul se regăsește și găsește drumul spre exterior. Retragera în lumile fantastice a lui Mircea Cărtărescu semnifică o carență existențială pe care și-o poate vindeca doar prin scris.

Opera literară *Travesti* (apărută în 1994), subintitulată roman, este o creație profundă „a adolescenței, a fantasmelor legate de ea, a misticii unei creșteri fără limite până la spargerea categoriilor minții.”⁴ De asemenea, este o carte abisală a psihicului uman, care nu spune, ci arată o latură inedită a prozei postmoderne cărtăresciene, cea a psihologiei îmbrăcate în haina fastuoasă a literaturii. Motto-ul operei, „Acesta e sufletul meu, Rașel./ Rugați-vă pentru el.” (Tudor Arghezi), are ample semnificații: în primul rând, înțelesul acestuia este decodificat de Cărtărescu în *Jurnal I*, accentuând importanța finalului: „Am căutat dimineață prin Arghezi, obsedat de versurile citate ieri (Rașel rugați-vă pentru el), poezia în care apar la final. Se numește *Epitaf* și e indescifrabilă ca și literele scrise pe pielea femeii.... Nu e nici un sens inteligibil, doar o manevră magică, întreită, cu o sintaxă goală. Și finalul de pe altă lume, sunând îngeresc și pietrificând totul: «Acesta e sufletul meu, Rașel./ Rugați-vă pentru el».”⁵; în al doilea rând, trimiterea spre suflet prefigurează o lume metafizică cu multe substraturi ascunse. În viziunea lui Jung, sufletul „corespunde unei stări psihologice care, în limitele conștiinței trebuie să se bucure de o anumită independență... Sufletul nu coincide cu totalitatea funcțiilor psihice.

²Idem, *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli*, Humanitas, București, 2007, pp. 21-22.

³Idem, *Jurnal II*, Humanitas, București, 2007, p. 321.

⁴ Mircea Cărtărescu, *Jurnal I*, Humanitas, București, 2007, p. 304.

⁵*Ibidem*, p. 284.

(El desemnează) un raport cu inconștientul și, de asemenea, o personificare a conținuturilor inconștiente. Concepțiile etnologice și istorice despre suflet arată limpede că acesta este mai întâi de toate, un conținut aparținând subiectului, dar și lumii spiritelor care e inconștientul. Iată de ce sufletul are mereu în sine ceva terestru, dar și supranatural.”⁶

Titlul inițial al romanului a fost *Lulu*, dar similitudinea cu titlul celebru al tragediei lui Frank Wedekind și faptul că se îndreaptă prea mult atenția către personajul-semnal, care nu trebuie considerat drept figura centrală a povestirii, l-au determinat pe autor să-și numească opera *Travesti*. Acest titlu este explicabil, deoarece evidențiază deghizarea simbolică a sufletului protagonistului, ce se ascunde sub imagini înșelătoare.

Punctul de plecare al aceste creații este reprezentat de „o serie extinsă de vise de același fel, concentrate în vreo două-trei luni, prin (cred) ’88. Este de fapt o serie de imagini onirice, legate simbolic, grefate pe o amintire din adolescență. Subsolul este abisal, ținutul Marelui Păianjen.”⁷ Jung în lucrarea *Psihologia analitică* este de părere că visele arată idei, credințe și trăiri pe care individul nu le cunoaște încă, dar ele există fiind exprimate în forma materială într-un vocabular al metaforelor vizuale. Lucrurile „știute, dar neștiute” se regăsesc în subconștient, iar visele reprezintă principalele căi ale subconștientului de a se exprima. Visele, deși își au originea în inconștient, se finalizează și se depozitează în sfera subconștientului, și anume în etajul superior al acestuia, ceea ce face posibilă conștientizarea și relatarea conținutului lor după trezire.

Opera concentrează atât tema androgenului cu strânse corelații cu Divinitatea, cât și profunzimea psihicului uman. Drumul spre divin trece prin proba abjecției, iar imaginea, cutremurătoare pentru suflet, a androgenului demonic conduce la revelarea androgeniei feerice și benigne, angelice a psihicului, care este cea mai adâncă reprezentare a lui. De fapt, androgenia este motivul central al cărții, deoarece drumul interior pe care-l săvârșește protagonistul este atât pentru refacerea androgenului interior, cât și pentru regăsirea armoniei sufletului.

Abordarea narativă a acestei creații este insolită: se observă o sudare între narator și personajul central, creându-se o senzație neplăcută a unei confesiuni licențioase. Aceasta se caracterizează prin subiectivitate „care merge în psihologic până la indecență, iar în stilistic până

⁶ Carl Gustav Jung, *Psihologia analitică*, apud Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Volumul 3, Editura Artemis, București, 1995, p. 280.

⁷ Mircea Cărtărecu, *Jurnal I*, Humanitas, București, 2007. p. 82.

la lirism.”⁸ Scenele diurne sunt alternate cu cele nocturne, iar multitudinea simbolurilor creează imaginea eului-oglină, datorită reflectării translucide. Victor maturul este dublat de Victor adolescentul și Victor copilul, vocile lor amestecându-se în discursul epic al textului pentru a alterna timpurile și spațiile. Planurile narative nu sunt diferențiate, instanțele comunicării narative nu sunt delimitate, scriitorul fragmentează opera prin diverse tehnici, în scopul de a elimina ideea de unitate a acesteia și de a subiectiviza la maxim evenimentele și trăirile prezentate. Postmodernismul este caracterizat prin: subiectivizare, fragmentare, intertextualitate, indeterminare, abolirea tuturor granițelor, fie temporale, fie de factură narativă. Narațiunea homodiegetică se bazează pe confesiunea naratorului personaj, memoria involuntară, nararea la persoana I, timpul subiectiv, introspecția, analiza lucidă, tehnica anticipării, reconstituirea trecutului în prezent, stilul indirect liber. Multitudinea descrierilor prezente în text are rol de a amâna narațiunea și de a favoriza fragmentarea textului și ambiguizarea sa.

Opera debutează abrupt, printr-o serie de interogații-lamentări cu rol de confesiune magistrală a naratorului matur, Victor: „Prietene, cum să lupt cu himera mea? Dragul meu, apropiatul meu, tu, singurul om pentru care am scris vreodată, cum să scap de rujul acesta întins pe viața mea ca pe o oglindă de spălător și care nu se șterge cu nimic, dimpotrivă se sleiește tot mai mult, mai murdar, mai diluat?....”⁹ Motivul himerei (apărut și în *REM*) se impregnează în operă asemenea unei pânze de păianjen, desemnând „o deformare psihică, ce s-ar caracteriza printr-o imaginație fecundă și necon-trolată. Ea exprimă primejdia exaltării imaginative.”¹⁰ Dialogul cu sine însuși și conștientizarea ipostazelor propriului psihic (trepte a diferitelor vârste marcate de traume: copilăria, adolescența, maturitatea) sunt elemente inițiale ale vindecării. Încă din incipit se observă o relație de amiciție între cele două ipostaze ale naratorului: Victor maturul comunică cu dublul său, Victor din oglindă, pe care-l numește „prieten”, „dragul meu”, „apropiatul meu.” Portretul sumar al dublului conturează o față în care se remarcă ochii - „Ochii tăi în oglindă, Victor, sunt frumoși, puternici, cinstiți, de cavaler fără pată și prihană.”¹¹, „Victor, tu ești curat și spiritualizat, pe când eu, știi bine, nu-ți pot privi ochii fermi.”¹² Trauma pe care o are protagonistul ține de vârsta copilăriei, deoarece legătura dintre adolescentul și copilul Victor

⁸ *Ibidem*, p. 102.

⁹ Mircea Cărtărescu, *Travesti*, București, 1994, p. 7.

¹⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Volumul 2, E-O, Editura Artemis, București, 1995, p. 131.

¹¹ Mircea Cărtărescu, *Travesti*, Ed. cit., p. 9.

¹² *Ibidem*, p. 37.

sau maturul și copilul Victor a suferit o ruptură temporară: „M-am văzut mic, negricios, cu fața îngustă și fără pic de spiritualitate în ochi. Am suflat aburi peste imaginea mea și am scris, pe oglindă, cu degetul, așa cum scriam zilnic câte ceva, ca într-un jurnal fără memorie: DISPARI.”¹³ Copilul Victor ascunde o mască feminină de neînțeles pentru maturul Victor, care o asociază imaginii surorii lui de mult dispărută din amintirile sale. Totuși, visele și halucinațiile scot la iveală crâmpoșele de emoții și lumini cu rol de a configura puzzle-ul existenței sale: „Și în acea clipă, care poate nu se va mai repeta, o vezi deodată: o față subțire, ca modelată într-o coajă de sticlă luminoasă, niște umeri goi și firavi. O păpușă de cârpă strânsă la piept. Codițe lungi, cuminiți, coborând peste decolteul rochiței de stambă, ca un sac diform care îi lasă doar umerii goi, ca niște lujeri. Vă priviți în ochi. Ea se înalță spre tine. Te sărută lângă colțul gurii, îți strigă niște cuvinte desperate, dar noaptea nu conduce durerea, vă împlețiți mâinile, vă strângeți în brațe, totul, totul, în acea clipă unică, singură. Acolo, în centrul țestei mele, ca sub o boltă barbară de oase intersectate, în noaptea țesutului meu cerebral... Ce se întâmplă? Ce Dumnezeu se întâmplă? De unde vin halucinațiile astea? Mereu am trăit, am gândit și am scris pentru tine, Victor, dublul meu fără pată și prihană, închistat sub apa-nghețată a oglinzii. Iar acum... cine a pătruns până și-n mediul tău antiseptic, străpungând suprafața securizată a sticlei, ca să ne grupeze iar și iar în același triunghi inexplicabil, în aceeași dramă fără suflare? Cine e intrusul?”¹⁴

Laitmotivul „suflet” (pomenit încă din motto) este sugerat de simbolurile – „ochi”, „oglinadă” și „păianjen”. Acestea reflectă interiorul protagonistului marcat de o amnezie electivă, care privește anumite informații izolate, însă, cumva alege să fie eliminate din amintire. Inițial, informațiile au fost fixate, dar, pe fondul unei intense trăiri afective, ele au fost blocate în subconștient. Mulți teoreticieni cred că această tulburare se dezvoltă ca un mijloc de apărare împotriva experiențelor traumatice din copilărie: viol, abuz sexual din partea părinților, violență fizică în familie etc. Prin acest proces disociativ, gândurile, sentimentele, amintirile și percepțiile experienței traumatizante pot fi separate psihologic, astfel încât copilul să funcționeze ca și când trauma nu s-ar fi întâmplat, adaptându-se la problemele dureroase prin crearea unei alte personalități care să se ocupe de dificultăți.

¹³*Ibidem*, p. 36.

¹⁴*Ibidem*, pp. 60-61.

Naratorul își plasează acțiunea în două spații deschise, Cumpătu și Budila, fals despărțite temporal prin intermediul celor șaptesprezece ani. Din prisma prezentului, Victor maturul rememorează în vila de la Cumpătu evenimentele dintr-o tabără de vară (Budila) care i-au determinat o traumă psihologică și apariția himerei. „Niciodată n-am înțeles cu adevărat ce s-a întâmplat atunci. Au fost imagini și emoții, dar în ce fel legate între ele? Au fost alunecări ale realității în vis și-n halucinație.”¹⁵ Această rememorare, prin intermediul analizei existențiale, are ca scop autoanamneza „pacientului” care se folosește de scris ca de un panaceu pentru a se vindeca și a-și regăsi sufletul. Metoda folosită este reconstituirea trecutului în prezent, astfel încât naratorul matur de treizeci și patru de ani, se izolează pentru a se regăsi și pentru a-și răspunde la întrebările existenței sale. Prin intermediul introspecției, aflăm că drumul sinuos al vieții sale se împarte în „perioade cu Lulu și perioade fără Lulu.”¹⁶ Lulu, „furunculul mizerabil”¹⁷ al singurătății sale, „axa vieții mele”¹⁸, îi favorizează lui Victor pătrunderea în lumea proprie, în adevăratul eu, în tot ceea ce există adânc și enigmatic în sine și îi prilejuiește ocazia de a redescoperi abjecția și sublimul interiorului său.

Faptele psihice refulate de protagonist de la vârsta copilăriei țin de subconștient. Victor este orientat spre sine, fiind tipul introvertitului izolat. Acesta a trecut printr-o alterare a identității de sine care conduce la o perturbare profundă a relaționării subiectului cu lumea. Se știe că orice om are o dimensiune istorică, el fiind expresia experiențelor trăite și acumulate până la momentul prezent. Ruptura psihică dintre conștient și subconștient pe care a trăit-o Victor încă din anii copilăriei îi marchează atât existența din timpul adolescenței, cât și pe cea din timpul maturității. Salvarea poate veni numai din interior, ceea ce produce o aventură în sine cu sine pentru recuperarea sinelui. Sinele conștient învederează ruptura, dar nu găsește ca soluție decât scrisul prin care poate scoate agonic furunculul, simbolizat de Lulu. Vindecarea solicită durere și combustie prin retrăirea unor experiențe profund ascunse în subconștientul personajului: rememorările evenimentelor din Budila (plasate în conștient) sunt dublate de apariția bruscă a unor reminiscențe ale „surorii” lui de mult dispărută (depozitate în subconștient), coexistând astfel două planuri paralele care converg spre evenimentul traumatizant ascuns în camera interioară a creierului.

¹⁵*Ibidem*, pp. 14-15.

¹⁶*Ibidem*, p. 15.

¹⁷*Ibidem*, p. 8.

¹⁸*Ibidem*, p. 26.

Conștientizarea amintirii-paravan reprezentată de Lulu este încă o ușă deschisă spre camera secretă din sinea lui „mai apăsată de interdicție. Mă gândesc că prea ușor revăd faptele de la Budila, prea îmi sunt vârâte în ochi de acest subconștient pe care am învățat să-l suspectez mereu de o nesfârșită viclenie. Acolo în adânc sunt tuneluri secrete între clădirile minții mele, conduite și mănunchiuri de cabluri colorate, canale cu apă fetidă, plină de dejecțiile creierului. Sunt camere de ascultare și bordeluri subterane și odăi în care n-a intrat nimeni. Iar eu, singur în tot orașul de la suprafață, sunt unicul stăpân și unicul dușman.”¹⁹ Drumul interior este greoi, rememorarea debutând cu evenimentele din anul 1973, când protagonistul era un adolescent de șaptesprezece ani, care a finalizat clasa a XI-a la Cantemir. Condiția sa romantică se poate observa din solitudinea asumată ca o mască protectoare față de o lume incapabilă să-l înțeleagă.

Culoarea amprentă a protagonistului adolescent este galbenul: „căutam case foarte vechi, galbene”²⁰, „urs de pluș galben”²¹, „clădire galbenă și masivă”²², „versuri recitate pe străzi galbene”²³ etc. Această culoare este specifică chakrei plexului solar (Manipura), asociată cu inteligența, claritatea, fericirea și creativitatea. Dezechilibrul acestei chakre îi determină lui Victor sentimentul de descurajare, incertitudine, neputință, deoarece centrul identității personale a fost lezat. Chakra Plexului Solar guvernează toate aspectele egoului și ale personalității protagonistului, inclusiv simțul de autoapreciere și de identitate personală, influențând puterea personală, libertatea de decizie și reglând forța voinței în legătură cu diversele situații și oameni. În general, sinele nostru adevărat constituie o parte din noi, mereu completă și nedivizată. El nu este afectat de durere, pierderi sau traume dacă ne apreciem corect. Conștientizarea meritelor noastre, stima, autoaprecierea și cunoașterea adevăratelor noastre puteri ne fac să radiem lumina și să strălucim în viață. În cazul lui Victor se poate observa o rupere a sinelui datorită experienței traumatizante și din această cauză protagonistul comunică doar cu dublul său, Victor cel din oglindă.

Drumul spre tabăra din Budila cu autocarul este un prilej pentru adolescenți de a se cunoaște prin intermediul cântecelor cu texte deochiate și ilare. Victor se izolează de grupul petrecăreților, fiind consecvent crezului său de a fi un om al spiritului. Din tot grupul poate

¹⁹*Ibidem*, pp. 26-27.

²⁰*Ibidem*, p. 12.

²¹*Ibidem*, p. 13.

²²*Ibidem*, p. 17.

²³*Ibidem*, p. 14.

comunica doar cu Savin și cu Clara, doi tineri cu opinii comune cu ale lui Victor. Conacul taberei este asemănător clădirilor din București, impunând din nou solitudinea autoasumată de protagonist, care noaptea trăiește speriat traumele petrecerilor tinerilor și ale viselor obsesive (cu păianjeni). Cele șapte zile petrecute la Budila, „budă împuțită și plină de viermi, dar și fantastic Buddha plutind pe un lotus de perla deasupra apelor întunecate”²⁴, îi ocazionaază lui Victor trăirea în plan secund a unor evenimente specifice adolescenților: înviorările matinale, binecunoscutul ceai cu zahăr ars, discotecile, excursiile, pasta de dinți de pe fețele colegilor adormiți, partidele de fotbal sau de volei, focul de tabără, iubirile pasagere etc.

Experiențele din acea perioadă îi determină naratorului matur apropierea de ușile interzise ale creierului, care au depozitat materialul trăit, fără a lăsa posibilitatea de a face corelații. Cu cât avansează în interiorul său/ mintea sa (filmul vieții sale), cu atât rana e mai profundă și durerea „săgetează până și din cele mai banale amănunte, în jocul ăsta căruia nu-i știi regulile și în care nu știi să desparți esențialul de banalitate.”²⁵ Fulgerările dureroase ale amintirilor dau naștere unor emoții, echivalente imaginilor indescritibile, ce îl proiectează în odaia copilăriei sale unde deslușește vag chipul surorii lui și al unui necunoscut: „Iar într-un colț mai e cineva, aproape estompat de focul palid al oglinzii de la toaletă. Numai când se mișcă devine vizibil, și atunci doar prin luciri și accente: textura aspră a părului, un ochi cu o privire perversă, un obraz adipos.”²⁶ Emblematică este aventura interioară a protagonistului pentru a-și descoperi păianjenul (sufletul). Ca să-și continue călătoria, el are de traversat mai multe uși care simbolizează locul de trecere dintre două stări, dintre cunoscut și necunoscut, dintre conștient și subconștient. Ușa se deschide spre necunoscut, având și valoare psihologică, deoarece marchează nu doar un prag, ci și o invitație spre o descoperire a sinelui și a sufletului. Astfel, conștientizează că: „Lulu nu este el însuși un mesaj, ci trimite la un mesaj. Lulu e numele unui tunel, al unui coridor aflat adânc în țeasta mea, un loc obligatoriu de trecere spre adevărata Enigmă.”²⁷ Amintirile sunt dublate de halucinații și de vise, ce îl apropie pe personaj de ușa interzisă. Visul laitmotiv reprezentat de pătrunderea protagonistului într-o cabină de closet (aluzie la Budila „budă, closet, cloacă nebunească și împuțită”²⁸) poate fi interpretat ca o greutate

²⁴*Ibidem*, p. 108.

²⁵*Ibidem*, p. 37.

²⁶*Ibidem*, p. 39.

²⁷*Ibidem*, pp. 87-88.

²⁸*Ibidem*, p. 14.

întâmpinată de personaj în efortul lui de a se debarasa de ceva ce-l încomodează și dăunează evoluției sale, în cazul de față amintirea surorii lui.

Visele și revelațiile determinate de oglindă și de cupolă semnifică porțile regăsirii de sine în „camera interzisă”, prin conștientizarea că el este un hermafrodit: „Eram, da, în Cartea atâta visată, eram Prințul-Spermie gata să-și îmbrățișeze Prințesa-Ovul în centrul pur al *Celei-mai-frumoase-povești-de-dragoste*, în nunta totală, în adevărul ultim și orbitor. [...] Și m-a reîntors la ce fusesem dintotdeauna, ce nu încetasem să fiu, ce aveam să fiu peste o mie de veșnicii, pentru un eon de eoni: *plete de aur până la brâu, sâni rotunzi de femeie pe pieptul musculos, șolduri largi adăpostind între curbele sale sexul viril - și un trandafir între degete, cu petale de lumină de aur*. Creșteam în aerul rarefiat ca o statuie de lumină, creșteam atât de rapid că am spart curând în țândări caverna și scara spiralată și nesfârșitele paliere, și pământul și cerurile, până când în tot cosmosul doar eu și noaptea ne mai aflam, arhonți ai eternității. Globul purpuriu migrase în corpul meu de-a lungul coloanei, aprinzând șase chakra cu petalele sale de foc, iar acum îmi radia chiar pe creștet, ca o diademă a-mai-mult-ca-Dumnezeirii.”²⁹ Călătoria în interiorul minții sale prin cele șase porți ale neocortexului facilitează întâlnirea cu divinul trecând de porțile abjecției și ale sublimului, ale grotescului și ale feericului, ale macabrelui și ale divinului. Ultima ușă, cea interzisă de mintea lui, este voit deschisă spre cunoașterea totală (după o experiență madeleniană cu păianjenul și cu Lulu, himera lui): „Am știut că nu voi putea nicicând trăi cu adevărat, eliberat de chinul nesfârșit al vieții mele, dacă nu voi pătrunde odată în camera secretă. Chiar știind că, dacă s-ar fi deschis creierul, inima și sexul, tot aș fi intrat. Și iată că de șaptesprezece ani stau în prag, disperat și cu pumnii strânși, implorând și amenințând, izbind în ușa stacojie cu umerii, cu palmele și cu fruntea, îngenunchind în fața ei și trântindu-mă chircit, năclăit de lacrimi, pe linoleumul înghețat al culoarului. În acea primă noapte de explorare a adâncurilor minții mele m-am smuls, cu un efort de voință pe care nu-l poți face decât o dată în viață, din fața ușii magice – ca să cobor mai departe, dar am revenit acolo, nopți după nopți, la capătul altor și altor rătăcirii”³⁰ și în spatele ei găsește experiențele dureroase depozitate în ungherul cel mai dosnic al minții sale: la patru ani a suferit o operație de stabilire a sexului deoarece era un hermafrodit congenital, la vârsta de șapte ani a fost sedus de Dan Nebunul (personaj care apare și în *Mendebilul*), iar la șaptesprezece ani și-a format scenariul paravan.

²⁹*Ibidem*, pp. 161-162.

³⁰*Ibidem*, pp. 158-159.

După ce procesează informațiile, prin atribuirea unor conotații afective, „Cum am putut să rățăcesc atâta vreme? Căci *ochii aceia* negri și fermi, genați delicat, *erau ochii mei*, așa cum mi-i văzusem de atâtea ori în oglindă, în prima copilărie, ca să-i uit apoi pentru atât de lungă vreme. Ființa cu cozi împletite stângaci, în rochița cu un desen în piept, știam acum, eram *eu*.”³¹, Victor trăiește maturizarea sa psihică prin refacerea androgenului interior și prin înțelegerea a ceea ce este și cine este: „I-am lăsat acolo pe cei doi copii, să se înfrunte etern: victimă și călău, triumf și dezastru, sublim și abject, arhanghel și estropiat, și am fugit, trântind ușa camerei interzise, schimbat într-o clipă într-un morman de organe însângerate, dar, Doamne, Dumnezeule, în sfârșit VINDECAT.”³²

Textul are rol cathartic pentru narator, presupunând atât introspecție, cât și analiză lucidă. Protagonistul (Victor maturul) părăsește în final vila de la Cumpătu, liber și victorios, dornic să-și trăiască existența deplin, fiindcă și-a conștientizat imaginea de hermafrodit, de androgin, și s-a eliberat de Victor adolescentul: „Dar înainte să plec de aici, victorios (căci nu asta înseamnă numele nostru?) și înfrânt, am ținut să te mai văd o dată, Victor. Am mers în baie și te-am privit din nou, cum am făcut-o întreaga săptămână. Fața ta uscată și brună, ochii tăi atenți și severi. Amurgul etern care-ți înconjoară capul ca o aură. Vei rămâne oare mereu lângă mine? Sau vei pleca, așa cum toți adolescenții îi părăsesc pe cei ce se dizolvă, încet, în maturitate?

Înainte să plec, am suflat aburi peste imaginea ta și am scris cu degetul peste oglindă: DISPARI.”³³

Opera literară *Travesti* este un extraordinar omagiu adus psihicului uman, fiind cartea profundă care se axează pe latura interioară a omului cu complexe, neliniștile, temerile, psihozele sale, propunându-și, astfel, să dezbrace sufletul de hainele protectoare pe care le are și să-l arate așa cum este el în realitate.

Mircea Cărtărescu este promotorul unei inedite direcții estetice în literatura română. El nu poate fi comparat cu niciun alt autor, este egal doar cu sine însuși, în el contrariile se împacă și se află în echilibru. Poetul și scriitorul, Andrei și Gina, Mircea și Victor, trecutul și prezentul, maleficul și beneficul, etc. formează Întregul/ Totul ca semn al perfecțiunii spirituale. Valoarea și

³¹*Ibidem*, p. 179.

³²*Ibidem*, p. 182.

³³*Ibidem*, p. 184.

atractivitatea universului cărtărescian ne îndreptăţesc să spunem că Mircea Cărtărescu şi-a atins menirea: a creat o operă care influenţează viaţa întregului univers şi a devenit Lumea.

Bibliografie

1. Bodi, Andrei, *Mircea Cărtărescu monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Braşov, 2000.
2. Boldea, Iulian, *Postmodernismul românesc. Schiţă recapitulativă*, în „Observator cultural”, nr. 298 din 08.12.2005.
3. Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Polirom, Iaşi, 2005.
4. Cărtărescu, Mircea, *Travesti*, Humanitas, Bucureşti, 1994.
5. Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, Humanitas, Bucureşti, 1997.
6. Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa stângă*, Humanitas, Bucureşti, 1996.
7. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, Bucureşti, 1999.
8. Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Corpul*, Humanitas, Bucureşti, 2002.
9. Cărtărescu, Mircea, *Jurnal*, vol. I - II, Ed. a 2-a, Humanitas, Bucureşti, 2007.
10. Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa dreaptă*, Humanitas, Bucureşti, 2007.
11. Cărtărescu, Mircea, *Pururi tânăr, înfăşurat în pixeli*, Humanitas, Bucureşti, 2007.
12. Cărtărescu, Mircea, *Frumoasele străine*, Humanitas, Bucureşti, 2010.
13. Cărtărescu, Mircea, *Zen Jurnal*, Humanitas, Bucureşti, 2011.
14. Crăciun, Gheorghe, Marineasa, Viorel, *Generaţia '80 în proza scurtă*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998.

15. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol.1-3, Editura Artemis, București, 1995.
16. Genette, Gerard, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, Editura Univers, București, 1994.
17. Glodeanu, Gheorghe, *Dimensiuni ale romanului contemporan*, Editura Gutinul, Baia Mare, 1998.
18. Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din istoria unei „bătălii” culturale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.
19. Lyotard, Jean-Francois, *Condiția postmodernă: Raport asupra cunoașterii*, Editura Babel, București, 1993.
20. Mincu, Marin, *Textualism și autenticitate*, Editura Pontica, Constanța, 1993.
21. Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 1996.
22. Oțoiu, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generației '80*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.
23. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura Cartea Românească, București, 1989.
24. Ștefănescu, Alex., *Mircea Cărtărescu – proză*, în „România literară”, 30, 2004.
25. Zăciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel (coordonatori), *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 2000.

SEMANTIC, AESTHETIC AND LUDIC-AGONAL ASPECTS IN THE NAMES OF THE FAIRY-TALES

Veronica Oneț

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

Abstract: This communication aims to investigate issues related to the construction of some Romanian fairy anthroponyms and decipher their meanings.

It mainly concerns the ludic dimension of some names in the approached literary texts. Starting from the premise that there is an identity between linguistics and aesthetics, we want to build a typology of proper names in the fairy tales we have investigated which will follow certain aesthetic concepts (ugly, beautiful, fabulous).

The approach is interdisciplinary and the methods used refer to semantic, semiotic, ethnolinguistic and, not least, aesthetic analysis.

The corpus is taken from Romanian fairy tales.

Keywords: literary onomastics, fairy tale, anthroponym, ludic sense, aesthetics.

Preliminarii

În lucrarea de față ne-am propus să abordăm anumite aspecte (semantice, estetice și ludice), referitoare la numele proprii din basmele românești. Numele propriu este considerat un semn lingvistic, care „nu este doar parte semnificantă, ci, totodată, și reflex conceptual (semnificat) al unui denotat, sau, altfel spus, prin intermediul acestuia, o realitate extralingvistică este înscrisă (prin desemnare), simultan în plan idiomatic (al limbilor istoric constituite) și în plan discursiv” (Felecan 2014: 18). Prin urmare, și numele proprii sunt învestite cu sens. Vom

demonstra că în textul literar, denotația nu este caracterizată prin *arbitraritate*¹, ci prin motivare. Totodată, vom arăta că există o similaritate între joc² și limbaj, (referitor la denotația din discursul fabulos) și că anumite mecanisme ludice ajută la construcția și decodarea numelor. Perspectiva de abordare este una lingvistică și culturală, transdisciplinară³.

Analiză semantică

Aspecte generale

Din punct de vedere semantic, ființele care populează basmele românești se încadrează în două mari grupe: *reale*, din acest segment fac parte împărații cu fiii și fiicele lor, slujitorii palatului, care de cele mai multe ori, nici măcar nu au un nume, și *imaginare*, dintre acestea numim: balauri, iele, strigoi, ursitoare, zâne, zgripsori, zmei etc.

În literatura de specialitate, folcloriștii propun mai multe tipologii ale personajelor, în funcție de acțiunile pe care acestea le întreprind. Gheorghe Vrabie (1975: 44–47) identifică următoarele tipare: *senex* – evocă regula pasivă, eroii apar doar în incipit și la finalul textului, fără să participe direct la evenimente (*Craiul, Împăratul Negru, Împăratul Roșu, Împăratul cu Stema Ruptă din Soare, Împăratul Verde*). Aici, denotația nu implică cu necesitate starea de bătrânețe, ci mai degrabă neputința, senilitatea. *Virilis*, o altă categorie de personaje din basm, reprezintă regula activă, eroul sau corespondentul feminin al acestuia, care luptă pe parcursul textului pentru un scop nobil (*Făt-Frumos, Făt-Frumos, Fiul Iepeii, Făt-Frumos cel Rătăcit, Roman Năzdrăvan / Ileana Simziana, Ileana cea Șireată*). Din rândul *actanților* fac parte *auxilia* (obiectele miraculoase), *confidenții*, *adjuvanții* și *opozanții*. O altă taxonomie a personajelor este elaborată de V. I. Propp (1970: 85), care identifică șapte tipuri de eroi: *ajutorul, donatorul, eroul, falsul erou, fata de împărat, răufăcătorul, trimițătorul*.

În funcție de aceste clasificări, personajele sunt numite, fie în conformitate cu tiparele denotației autentice și pot exista sau nu în realitate (*Alexandru, Căsândruța, Caterina, Danciu, Ileana, Mărie, Nastasia, Paraștiva*), fie după regulile lumii fabuloase, unde numele inventate creează o nouă limbă și un alt univers posibil (*Căpățână de Cal într-un Picior de*

¹ Conceptul lui Ferdinand de Saussure (1998: 85, 87), *arbitrarul semnului*, prin care susține că nu există nicio *legătură naturală* între un concept și o imagine acustică. Problema o dezbate și Mihaela Munteanu (2007: 18).

² Jocul în acest caz este văzut ca o activitate serioasă, „noțiunea de *joc* ca atare este de un ordin superior celei de *seriozitate*. Pentru că *seriozitatea* încearcă să excludă *jocul*, dar *jocul* poate foarte bine să includă în el *seriozitatea*” (Huizinga 2002: 95).

³ În acest sens vezi punctul de vedere al lui Basara Nicolescu.

Găină, Flămândul, Ghebosul, Prichindel, Tartacot, Barbă d-un cot). Astfel, este evidențiată una dintre trăsăturile definitorii ale limbajului, și anume, *dinamismul*. „Limbajul este o creație perpetuă, ceea ce este exprimat o dată prin cuvânt nu se repetă decât tocmai ca reproducere a ceea ce s-a produs deja; impresiile mereu noi dau loc la mutații continue de sunete și de semnificații, adică unor expresii mereu noi. A căuta limba model înseamnă deci a căuta imobilitatea mișcării” (Croce 1970: 218). Astfel, numele, indiferent că sunt termeni referențiali sau expresii nonreferențiale, sunt investite cu valori semnificative, pentru că „lumile posibile sunt *circumstanțe alternative contrafactice*, moduri diferite, dar posibile ale lumii” (Oltean 2009: 79).

În discursul literar, numele sunt, în general, transparente, sensul lor este ușor de decodat, în special, atunci când ele provin de la apelative (*Afin, Dafin, Iutele Pământului, Mezilă-Miez de Noapte, Miazănoapte, Zorilă-Zori de Ziuă*). Denominația în basm, pe lângă transparență, manifestă și motivare, deoarece numele sunt simboluri, iar legătura dintre simbolizant și simbolizat este una indestructibilă. Numirea în discursul fabulos „manifestă, simultan, tendință spre stereotipie și spre diversificare *expresivă*” (Felecan 2011: 251). Prin urmare, numele se clasifică în *principale*, cele întâlnite în mai multe basme și devin stereotipuri (*Făt-Frumos, Ileana Cosânzeana, Zmeul*) și *secundare*, întâlnite doar într-un basm (*Cășăndruța, Câine-Porc, Țăgura*).

La nivelul discursului fabulos, numirea nu se poate realiza oricând sau oricum, ci în concordanță cu preceptele lumii narate, într-un spațiu și într-un timp, unde realul și fabulosul fuzionează.

Indiferent de tipul numelor din textele beletristice, acestea trebuie privite ca nume literare, „irrespective of whether it (a) refers to people, places or material objects, (b) has been extracted from the real name inventory of a speech community or created by the writer, (c) denoted fictive characters locations or objects, or refers to an actually existing name bearer” (Nicolaisen 2011: 54).

Pornind de la tipologia personajelor, menționată mai sus, vom clasifica numele investigate de noi și le vom încadra în varii clase semantice.

Taxonomia numelor din basm

Onomasticonul lumii basmului este variat, numele pot fi incluse în diferite paliere semantice, în mod arbitrar (unele nume alese pot aparține mai multor clase semantice). Astfel, putem distinge:

- câmpul semantic al **alimentelor**: *Ambrozie*⁴ (BP2) (< gr. *ambrosios*, „nemuritor”, iar neologismul românesc „ambrozie” este hrana aromată a zeilor olimpieni, elixir al nemuririi și al tinereții), *Tăul cu Lapte Dulce* (BP17) („tăul”⁵ < magh. *tó* „lac”, v. Farcaș 2009: 142).
- câmpul semantic al **animalelor**: *Câne-Porc* (BP17), *Căpățână de Cal într-un Picior de Găină* (BC13), *Făt-Frumos, Fiul Iepei* (BC3), *Purcel-Voinicu* (BP14), *Stan Ghindă Barbaiop Călare pe o Jumătate de Iepure Șchiop* (BC13), *Țăgura*⁶ (BP20). Animalele prezente în basm sunt, în general, simboluri zoomorfe, cu rol de adjuvanți și cu funcții psihopompe și de inițiere. Cele mai multe nume din acest segment semantic au în componența lor regionalisme și cuvinte populare (*căpățână*) și exprimă, fie hidoșenie (*Căpățână de Cal într-un Picior de Găină*, *Stan Ghindă Barbaiop Călare pe Jumătate de Iepure Șchiop*), fie originea miraculoasă a eroului (*Făt-Frumos, Fiul Iepei, Purcel-Voinicul*).
- câmpul semantic al **culorilor**: *Ghinariu Alb* (BP2) (*Ginariu* este un substantiv de origine incertă < *ghin* „sapă, cazma, daltă”), *Împăratul Negru* (BP17), *Împăratul Roșu* (BC10), *Împăratul Verde* (BP9), *Plăviță* (BC7) (< sârbul *plav* „de culoare alb-gălbuie”). Spectrul cromatic este diversificat în discursul fabulos, culorile nu sunt alese aleatoriu de scriitor vs. autorul anonim, ci cu un anumit scop. Numele cromatice, fie simbolizează puritatea, curățenia sufletească (alb), fie întunecimea și dizarmonia (negrul) și, astfel, acestea sunt prezentate antagonic. În timp ce verdele semnifică principiul vegetal, roșul reprezintă principiul mineral cu aspecte pırice.
- câmpul semantic al **fenomenelor meteorologice și cronologice**: *Crivățul* (BP3), *Împărăția Zorilor* (BC14), *Lia, Zâna Zorilor* (BC12), *Mezilă-Miez-de-Noapte* (BP9),

⁴Vezi *Lista basmelor analizate*, la sfârșit.

⁵Termenul *tău* are o largă răspândire în Transilvania, fiind menționat și în Maramureș în ALR II s.n., vol. III, h.830, pct. 362. Cf. Farcaș 2009, p. 142.

⁶Explicația numelui apare în text, *Țăgura* „îi on feli de fiară, care ie pătrunde acolo-n văzduh” (Bilțiu 2002: 375). Etimologia termenului este incertă și se presupune că ar proveni din germană. În MDA (2010: 1327), cuvântul figurează ca „breaslă de meșteșugari”.

Murgilă (BP1), *Vâlva* (BC14), *Vântoasele* (BC14), *Vântul de Primăvară* (BC8), *Zorilă* (BP1). Spre deosebire de alte limbi, în română numele de vânturi nu sunt considerate nume proprii. În basme, însă, ele fac excepție de la regulă. Termenul *zori* este legat de slavonul *zorī* „stea” și este un substantiv defectiv de singular. Numele din această categorie sunt derivate cu sufixul *-ilă* cu nuanță peiorativă (*Mezilă*, *Murgilă*, *Zorilă*). Tot prin derivare moțională este format numele *Vântoasă*, de la substantivul *vânt* și reprezintă o întruchipare atmosferică aflată sub comanda Sfintei Vineri cu rol de a o proteja. Numele este folosit la plural și este considerat în mitologie sinonim *iezelor* sau *rusalcelor* (întruchipări feminine, îmbrăcate în alb, care apar numai noaptea și fac rău, în special, bărbaților)⁷.

- câmpul semantic al **materialelor anorganice** vs. **organice** și **minerale**: *Cenușoasa* (BP4), *Cenușosul* (BP3), *Cenușotca-Potca* (BP5), *Îndreaptă-Lemne* (B23), *Omul cu Pietrele la Picioare* (BP20), *Palatul de Cleștar* (BC9), *Sparge-Pietre* (BP8). Numele *Cenușoasa* și *Cenușosul*⁸ sunt formate prin derivare moțională de la substantivul *cenușă*, moștenit din latinescul *cinusia* „substanță minerală, prăfoasă răcită, care rămâne după arderea unor corpuri organice”. *Cenușotca-Potca* este un nume compus, format tot de la substantivul „cenușă”, iar *potca* provine din sl. „scandal, supărare, necaz”. Mircea Farcaș (2008: 27) atestă termenul *potcă* în localitatea Mănăstirea din Maramureș cu sensul „ființă care provoacă răul”⁹ < v. sl. *potoka*.
- câmpul semantic al **obiectelor**: *Bărbăciucă-Măciucă* (BP13), *Dănilă Prepeleac* (BC2), *Ivan Turbincă* (BC6), *Împăratul cu Stema Ruptă din Soare* (BC9). „Măciuca” este un termen regional „bătă lungă și groasă, folosită în trecut ca armă de luptă” (MDA 2010: 1446), dar era utilizat, în special, ca poreclă privind viața ostășească (Constantinescu 1963: LII). *Dănilă* este un prenume hagiografic, provine din ebraicul *Daniel*, derivat cu sufixul popular cu tentă peiorativă *-ilă*, iar în limba de origine înseamnă „Dumnezeu m-a judecat” (Ioniță-Iancu 2012: 124). Termenul *prepeleac* semnifică regional „un par cu

⁷ Vezi în acest sens dicționarele de mitologie ale lui Kernbach (2004: 134) și Chevalier și Gheerbrant 1993: 272).

⁸ În text este prezentat motivul alegerii numelui, „era cam tinos și pă deasupra să mai juca și pân cenușă” (Bilțiu 2002: 342).

⁹ În dicționarul lui Lazăr Șăineanu (1925 s.v.), termenul *potcă* are două sensuri: 1. „boală de deochi”; 2. „belea, bucluc”.

crăcane scurte, înfipt în pământ, în care se pun, la țară, oalele spălate ca să se scurgă sau de care se atârână diferite obiecte” (MDA 2010: 522). *Ivan* este varianta rusească pentru *Ioan* și derivă de la numele evreiesc *Johanan*, însemnând „Dumnezeu a avut milă” (Cosniceanu 2006: 72). Cuvântul „turbincă” provine din ucraineanul *torbynka*, însemnând un sac soldătesc utilizat pentru merinde (Ciorănescu 2002: 1120). Numele *Împăratului cu Stema Ruptă din Soare* este o locuțiune adjectivală, la gradul superlativ absolut, cu sensul „extrem de frumoasă” și poartă pecetea atributelor solare ale purtătorului.

- câmpul semantic al **părților copului omenesc**: *Buricu Lumii* (BP17), *Statu-Palmă-Barbă-Cot* (BC3), *Tartăcot cu Barba d-un Cot și cu Limba de Doi* (BC13). Numele compuse din această clasă semantică sunt eufemisme, care întruchipează principiul malefic. În mitologie, atât, *Statu-Palmă-Barbă-Cot*, cât și *Tartăcot* sunt reprezentați de un pitic rău, șef al demonilor și al duhurilor. În special, numele *Tartăcot* ar fi de origine bulgară și provine de la numele Tartarului, „loc așezat în fundul Infernului, în care se presupune că erau chinuiți cei care păcătuiau față de zei” (Ionescu 1978: 108).
- câmpul semantic al **regnului vegetal**: *Afin* (BC8), *Dafin* (BC8), *Făt-Frumos*, *Șteblă de Busuioc* (BP10), *Mazăre-Vasile* (BP13), *Măslină* (BP16), *Neghiniță* (BC6), *Ostrovul Florilor* (BC10), *Smochină* (BP16), *Voinicul din Tei* (BP23). Din această categorie semantică fac parte nume formate de la apelative, fie derivate (*Neghiniță*), fie compuse (*Făt-Frumos*, *Șteblă de Busuioc*, *Mazăre-Vasile*, *Ostrovul Florilor*). Termenul „șteblă” este de origine slavă și se folosește regional pentru „cosițele puse cunună pe cap” (MDA 2010: 984).
- câmpul semantic al **termenilor religioși**: *Aghiuță* (BC8), *Dumnezeu* (BC6), *Iadul* (BC6), *Maica Preceastă* (BP22), *Mărie* (BP10), *Raiul* (BC5), *Sfântul Petru* (BC5), *Talpa Iadului* (BC5). Numele *Aghiuță*, derivat cu sufixul diminutival *-uță*, este o expresie eufemistică pentru diavol, cu o nuanță comico. Termenul provine din ngr. *aghios*, „sfânt”. Dintr-o veche invocație păgână latină, adoptată de creștini, și anume, *Domine Deus*, derivă numele *Dumnezeu*. *Maica Preceastă* este o metaforă, prin care se sugerează neprihănirea și curățenia purtătoarei. Cuvântul *preceastă* este un calificativ slavon, care intră în componența unor nume proprii, cu sensul „fără vină, fără de păcat” (MDA 2010: 511).

Acest palier semantic este constituit din prenume hagiografice (*Maria, Petru*) și din toponime specifice spectrului religios (*Iadul, Raiul*). *Talpa Iadului* reprezintă expresia eufemistică pentru corespondentul feminin al diavolului și întruchipează o babă hârcă, temelia pe care se sprijină întreg Iadul. Uneori, numele este însoțit de augmentativul *-oi* (*Tălpoiul*).

- câmpul semantic al **stărilor fiziologice**: *Flămândul* (BP29), *Flămânzilă* (BC10), *Setosu* (BP21), *Setilă* (B10), *Moartea* sau *Vidma* (BP12). Numele *Flămândul* este din aceeași categorie cu *Flămânzilă*, primul termen este format prin substantivizare, cu ajutorul articolului hotărât, a adjectivului „flămând”, iar al doilea, prin derivare cu sufixul *-ilă*. Același lucru se poate afirma și despre *Setilă* și *Setosu*, ambele nume sunt derivate cu sufixele *-ilă* și *-os*. În text *Moartea* este numită *Vidma*, cuvânt care provine din limba rusă *vedima* sau din ucraineanul *ved'ma*, „arătare, vrăjitoare, femeie rea” (Ciorănescu 2002: 1183).
- câmpul semantic al **trăsăturilor omenești: fizice** – *Petrea Făt-Frumos* (BP9), *Mândra Mândrelor* (BP9), *Mustățio* (BP20), *Zâna Zorilor* (Bc14), *Prichindel* (BC1) și **morale** *Barbă-Cot-Împrelestiu* (BP18), *Catrin Blajin* (BP2), *Ghebosul* (BC4), *Ileana cea Șireată* (BC5), *Iutele Pământului* (BP9). Cuvântul „făt” provine din latinescul *fetus*, cu sensul de „fiu, fecior, flăcău” (Felecan 2004: 11-12), sens ieșit astăzi din uz; în basme numele său descrie un copil extraordinar de frumos, predestinat a deveni erou. Unii susțin că denumirea personajului ar deriva din numele lui *Phaeton*, fiul zeului Helios sau identificat cu Apollo¹⁰. *Mândra Mândrelor* este un nume cu formă de superlativ, sensul este „cea mai frumoasă dintre toate”. *Mustățio* este numele unui adjuvant al lui *Țugulea*, care se remarcă prin mustața lui magică (una albă și una neagră). Substantivul propriu, *Mustățio*, are formă de vocativ, dar cu terminație de feminin. Etimologia termenului *zână* a fost mult timp controversată. Mircea Eliade (1980: 79-80) consideră că, atât cultural, cât și etimologic, *zână* provine de la *Diana* romană. *Zori* este legat de slavonul *zorī*, care este pluralul lui *zorja*, tradus „stea” (MDA 2010: 1542). Numele *Prichindel* are o etimologie necunoscută și reprezintă un personaj din basme, mic de statură, de obicei vioi

¹⁰ „Adevăratul Făt-Frumos este feciorul de împărat desprins de orice gânduri materiale, posedat numai de instinctul de a-și găsi o mireasă și gata să facă mari fapte dezinteresate și umanitare, să readucă pe cer soarele și luna, să izbăvească oamenii de teroarea unui balaur hydric, dându-le apa potabilă necesară, să aducă foc, să extermină pe zmei” (Călinescu 2006: 169).

și poznaș. *Barbă-Cot-Împrelestitu* este un nume care are în componența sa un regionalism maramureșean, *împrelestit*, care are sensul „afurisit, blestemat”¹¹. *Catrin* este o formație regresivă de la *Catrinu*, un hipocoristic derivat de la numele *Ecaterina*, căruia îi este adăugat adjectivul *blajin*. *Ghebosul* este o poreclă, denumirea provine din latină, *glibba* (o formă neatestată). Termenul *ghebos* este format prin derivare cu sufixul -os de la *gheb* („ridicătură” – referitor la teren, și este sinonim cu „cocoașă”) (MDA 2010: 988). *Ileana* este un hipocoristic de la numele grecesc *Elena*, corespondentul feminin al lui *Făt-Frumos*, învestită cu atribute selenare. Numele compus *Iutele Pământului* este un apelativ format dintr-un adjectiv substantivizat și un substantiv în genitiv și exprimă puterea miraculoasă a eroului, de abolire a timpului.

- câmpul semantic al **zilelor săptămânii**: *Sfânta Duminică* (BC10), *Sfânta Joi* (BC13), *Sfânta Miercuri* (BC13), *Sfânta Sâmbătă* (BP4), *Sfânta Vineri* (BC13). Zilele săptămânii sunt antropomorfizate, numele lor sunt preluate din limba latină. Astfel, *Sfânta Duminică* sanctifică cea mai importantă zi din săptămână, duminica, ziua închinată lui Dumnezeu (*Dies Dominus* adică „Ziua Domnului”). Numele *Sfintei Joi* are ca etimologie denumirea zeului roman, *Jupiter*, zeul suprem al civilizației romane. În mitologie, el este recunoscut sub douăsprezece titulaturi, printre care se numără și *Fulgurator*, respectiv *Tonans*, adică stăpân al fulgerelor și al tunetului (Drâmba 1985: 749). *Sfânta Joi* preia aceste prerogative aflate sub semnul focului ceresc de la zeul roman. Denumirea *Sfânta Miercuri* provine de la zeul roman *Mercur*, zeul mesager, respectiv zeul comerțului. Numele *Sfintei Vineri* este legat de expresia latinească *Veneris dies*, adică ziua zeiței *Venera* / *Venus*, de la aceasta din urmă, zeița preia atributele frumuseții și ale dragostei. Întâlnit mai rar în basme, numele *Sfintei Sâmbete* este preluat din latinescul *sabatus*.

În basmele investigate de noi, am identificat un nume legat de funcții administrative (*Birău Ion* (BP14) < magh. *biró*, „primar în mediul rural”¹²), unele nume care nu au putut fi încadrate în clasele semantice prezentate mai sus (*Bulbuc* (BP13), *Nimica d-acasă* (BP8)¹³). Un

¹¹ Dorin Ștef (2011: 91) explică termenul *împrelestit* (afurisit, blestemat) și oferă un exemplu: „Ești o rujă scuturată, / Din vița cea blestemată, / Ești o rujă domolită, / Din vița cea-mprelestită”.

¹² Termenul este încă în uz în mediul rural, fiind remarcat de Ioan-Mircea Farcaș (2009: 137).

¹³ „El când plecase, nevasta lui rămăsese-nsărcinată și făcuse un băiat și-i pusese numele Nimica d-acasă” (Șerb 1982: 47).

nume cu etimologie necunoscută este *Țugulea* (BP21), se presupune că ar fi derivat de la *țugu*, o formă de alint asemănătoare cu *gugu* (*gugulea*), folosită în combinație cu alte cuvinte (MDA 2010: 1351).

Tatiana Petrache (2000: 9-10) opinează că „numele afective au apărut ca simple supranume și reflectă experiența cotidiană în contactul cu familia, cu ceilalți oameni și cu mediul înconjurător”.

Analiză onomastică

Sistemul de denotație personală, întâlnit în basmele studiate de noi, se deosebește de cel oficial actual, dar are o serie de elemente asemănătoare cu sistemul popular vechi, din faza sa de început, când numele de familie nu se evidențiasse ca un element important în identificarea și individualizarea membrilor unei comunități, aceste procese realizându-se, aproape în exclusivitate, prin intermediul supranumelor sau/și al poreclelor. Astfel, întâlnim în textele fabuloase investigate următoarele categorii onomastice:

- **antroponime:** *Afin, Căsăndruța, Chira Chiralina, Danciu, Dănilă Prepeleac, Ileana Simziana, Ivan Turbincă, Lia, Zâna Zorilor, Paraștiva, Roman Năzdrăvan, Stan Pățitul;*
- **toponime:** *Buricu Lumii (BP23), Codrul Verde (BP7), Cuibul Zorilor (BP10), Iadul (BC3), Împărăția Doamnei Chiralina (BC8), Hârzobu Pământului (BP8), Împărăția Zorilor (BC14), Ostrovul Florilor (BC10), Palatul de Cleștar (BC9), Raiul (BC5), Smârcurile Mărilor (BP12), Tărâmul Celălalt (BP1), Tăul cu Lapte Dulce (BP17)*
- **zoonime:** *Galben de Soare (BP11), Murgul (BC14), Plăviță (BP23).*

Pe lângă aceste clase onomastice, am întâlnit și un **hidronim**, *Apa Iordanului* (BP20), termen cu conotații religioase (botezul lui Iisus).

Din perspectiva formării cuvintelor, antroponimele, toponimele, zoonimele prezente în discursul fabulos, pot fi împărțite în două mari categorii: simple și compuse. Antroponimele simple sau monomembre, având, așadar, în componența lor un singur cuvânt. Acestea pot fi primare sau nederivate și secundare sau derivate. Antroponimele primare, fie sunt preluate din onomasticonul românesc (*Ana, Dafin, Ileana, Lia, Mărie, Petru*), fie provin din lexicul comun (*Craiul, Mustățio, Vâlva, Vântoasele, Zmeul*) sau își trag originea din mitologia laică (*Mama Pădurii, Omu Pădurii*) sau religioasă (*Dumnezeu, Moartea, Talpa Iadului*). Numărul antroponimelor derivate este mai mare decât al celor primare, acest lucru explicându-se și prin

capacitatea sufixelor de a sugera diferite nuanțe de ordin semantic (de alintare, de ironie etc.), fapt ce facilitează încadrarea personajului, implicit, și datorită numelui, într-o anumită matrice caracterială. Unele antroponime derivă de la substantive comune cu ajutorul unor sufixe augmentative și au o formă identică cu a porecelor (*Fămânzilă, Mezilă, Murgilă, Sărăcilă, Setilă, Zorilă*), altele sunt formate de la apelative prin atașarea unor sufixe diminutive, apropiindu-se, astfel, de statutul supranumelor (*Aghiuiță, Neghiniță, Plăvița*). S-au întâlnit în basmele analizate, derivate obținute prin intermediul sufixelor de agent (*Săgetătorul, Vrăjitorul*) sau chiar moționale (*Cenușoasa, Zgripsoroaica*). Alte sufixe fac referire la însușiri sau calități (*Cenușosul, Ghebosul, Setosul, Vântoasele*).

Cele mai multe nume proprii din textul fabulos sunt compuse (mai mult de jumătate) și sunt formate prin varii procedee, fie prin parataxă sau juxtapunere, fie prin hipotaxă sau prin determinare. Multe formații, *antroponime frazeologice*¹⁴ sunt structurate pe baza unor relații de dependență atributivă (*Căpățână de Cal într-un Picior de Găină, Făt-Frumos, Șteblă de Busuioc, Născut la Miezu Noptii, Împăratul cu Stema Ruptă din Soare, Omul cu Pietrele la Picioare, Stan Ghindă Barbaiop Călare pe o Jumătate de Iepure Șchiop*). În aceste nume compuse, fie sudate (*Dumnezeu, Miazănoapte, Tartăcot*), fie nesudate (cele prezentate mai sus), un constituent îndeplinește rolul de centru în plan formal și semantic, dând acestei formații integrale rolul de substantiv. Aceste structuri intens descriptive implică în procesul de denominare elemente care caracterizează ființa respectivă din diverse unghiuri și sunt rezultatul imaginației prolifică a autorului anonim, având o mare putere de sugestie. Iorgu Iordan (1983: 10) susține că numele, în care al doilea element are forma genitivului, sunt de influență daco-gețică (*Iutele Pământului, Mama Ciumei, Mândra Mândrelor, Omul Pădurii, Zâna Zorilor*). Aceste antroponime au în structura lor „o componentă generică, și alta specifică” (Felecan 2011: 64). Astfel, *Făt-Frumos* reprezintă partea generică, acesta fiind întâlnit în majoritatea basmelor, iar componenta specifică reflectă anumite calități ale personajului, prezente în nume (*Făt-Frumos din Lacrimă, Făt-Frumos, Fiul Iepeii, Făt-Frumos cel Rătăcit, Făt-Frumos, Șteblă de Busuioc* etc.) cu rol individualizator.

Antroponimele compuse au, de regulă, în structura lor două elemente. Primul termen este, de obicei, generic, și precizează statutul personajului, funcția sau starea socială a acestuia: *baba*,

¹⁴Termenul îi aparține lui Christian Ionescu (1993: 11) și se referă la acele antroponime care au o structură complexă.

făt, împărat, moș, omul, sfânta, sfântul. În alte situații, pe prima poziție a structurii denominative apare un nume propriu: *Chira, Dănilă, Ileana, Ivan, Roman, Stan*.

Toponimele sunt mai puține la număr în textele propuse de noi. Ele vizează spații miraculoase, unde muritorul de rând ajunge doar în situații speciale (*Iadul, Raiul, Tărâmul Celălalt*), domenii stăpânite de împărați (*Împărăția Doamnei Chira Chiralina, Împărăția Zorilor*), ținuturi greu sau chiar imposibil de localizat, despre care au știre doar inițiații și în care se găsesc obiecte cu puteri neobișnuite, locuiesc ființe ciudate, sunt ascunse fete de împărat răpite de zmei etc. (*Codrul Verde, Ostrovul Florilor, Palatul de Cleștar, Smârcurile Mărilor, Tăul cu Lapte Dulce*).

Astfel, numele din basme sunt „combinații variate între: nume religioase, biblice ori calendaristice și laice; forme populare și savante; nume autohtone și străine împrumutate, adaptate [...] la sistemul românesc; nume de botez și hipocoristice; forme culte, impuse de biserică și forme populare, transmise prin tradiție” (Felecan 2009: 95).

Aspecte ludice în numirea din basme

Lingviști și teoreticieni ai limbajului opinează că există o similaritate între joc și limbaj, cel din urmă preluând trăsăturile celui dintâi. Așadar, principalele caracteristici ale jocului (*timpul, spațiul, tensiunea, iterativitatea, profunda creativitate, normativitatea* etc.)¹⁵sunt transferate în sfera limbajului uman, și implicit, în numirea din basme. Astfel, timpul și spațiul devin *sincronie* și *diacronie* în limbaj coșerian (Coșeriu 2000: 1-16) la nivelul limbii vs. vorbirii. Cei doi termeni (*sincronie* și *diacronie*) trebuie priviți din perspectiva complementarității, deoarece „trebuie să concepem sistemul limbii ca sistem dinamic, și să înțelegem că limba se formează, «se constituie diacronic și funcționează sincron», în fiecare moment, și că aceste două momente în vorbire sunt numai unul, un singur moment” (Coșeriu 1996: 30). *Iterativitatea* la nivelul limbajului este creativă, aceasta se constituie ca o formă de perpetuare, de combinare și de reconstrucție a cuvintelor, observabilă, în special la numele frazeologice din basm. „Orice act de creație este o alternare de alegeri și combinări. După ce am ales anumite obiecte, ca un punct de plecare, studiem diferite combinări ale lor, care conduc la alegerea unor noi obiecte. Jocurile de cuvinte nu fac decât să prefigureze acest proces” (Solomon 22). *Normativitatea* are rolul de a

¹⁵Vezi în acest sens Olariu (2007: 116-117).

potența posibilitatea limbajului de a se reface perpetuu, deoarece aceasta „trebuie privită doar ca expresie a unei stări de fapt valabilă momentan, care își presupune ca inerente propria *depășire* [...] și în același timp, *reformulare* a setului de reguli constitutive” (Olariu 2007: 117). Astfel, setul de reguli impuse, adică norma, devine dinamic, atât la nivelul istoricității limbii, cât și la nivel individual¹⁶. Prin urmare, universul ludic al basmului cuprinde o largă gamă de categorii și tipuri de semne, din care fac parte și numele personajelor. Acestea din urmă devin componente ale unui ritual lingvistic, în cadrul căruia eroul își joacă în fiecare moment propria imagine, își dispută neconștient propria poziție pe care o deține la nivelul contextului. Numele în basm se comportă asemenea unor *ludeme*¹⁷ și sunt considerate semne culturale, care înglobează în structura lor, atât o formă materială (*semnificant*), cât și un sens (*semnificat*).

După forma lor materială, *numele-ludem* pot fi clasificate astfel:

- *nume-ludem obiectuale* – sunt acele nume care au în componența lor un obiect cu rol apotropaic și/sau de inițiere (*Bărbăciucă-Măciucă, Dănilă Prepeleac, Omul cu Pietrele la Picioare*);
- *nume-ludem organic-kinestezice* – sunt acele denumiri care conțin în structura lor organe omenești, semne ale antropomorfizării lor (*Barbă-Cot-Împrelestitu, Statu-Palmă-Barbă-Cot, Tărtăcot cu Barba d-un Cot și cu Limba de Doi*);
- *nume-ludem animaliere* – sunt acele denumiri care au în structura lor un animal (*Căpățână de Cal într-un Picioar de Găină, Stan Ghindă Barbaioar Călare pe o Jumătate de Iepure Șchiop*). Aceste substantive proprii sunt considerate nume-totem, deoarece animalele au diverse funcții, fie sunt psihopompi, fie au rol de a-l iniția pe erou.

Ca sursă pentru jocul de cuvinte, în construcția numelor din basme sunt utilizați diverși tropi: **eufemismul** (*Aghiută*), **metafora** (*Maica Preceasta, Zâna Zorilor*) **parigmenonul** (*Mezică-Miez-de-Noapte, Zorilă-Zori-de-Ziuă*), **poliptotonul** (*Mândra Mândrelor, Zâna Zânelor*). Rolul acestor construcții este de a evidenția funcția metaforică a limbajului și, totodată, funcția expresivă a numelor din textul literar.

¹⁶Coșeriu (2000: 31) propune modelul trihotomic al nivelelor limbajului – *nivelul universal, istoric și individual*.

¹⁷*Ludemele* sunt „semne minimale, necompozabile, având o anumită funcție în desfășurarea jocului, capabile să degaje un anumit sens” (Evseev 1994: 2).

Aspecte estetice în numele din basme

Pornind de la premisa, enunțată încă din Antichitate de Socrate și de alți înțelepți, că urâtul și frumosul sunt concepte complementare, susținem că numele din basme sunt catalogate ca nume „bune” și nume „rele”¹⁸, în funcție de acțiunile pe care le săvârșesc actanții. În artă, și, implicit, în literatură, principiul malefic, exprimat prin urâciune, este un fapt necesar, o formă de transfigurare a realității, dar și o formă de prag-limită pentru a ajunge la victorie. Astfel, eticul și esteticul se îmbină armonios la nivelul construcției numelor din textul fabulos. Numele „bune” sunt considerate acelea care întruchipează personaje cu o conduită impecabilă (*Făt-Frumos* – este identic cu: *Aleodor*, *Dafin*, *Danciu*, *Petru*, *Roman*, *Țugulea*), iar numele „rele” ascund opozanți șireți, care urmăresc destabilizarea armoniei universale (*Aghiuță*, *Mamon*, *Scaraoschi*, *Talpa Iadului*, *Zmeul*, *Mama Zmeului*). Immanuel Kant (1981: 105) face distincție între sublim și frumos, susținând că sublimul impresionează, pe când frumosul, încântă. Astfel, bărbatul aparține sferei sublimului, datorită inteligenței profunde, a virtuților nobile, iar femeia se încadrează în categoria frumosului, datorită aspectului ei exterior. Prin urmare, *Făt-Frumos* este un nume inclus în sfera semantică a sublimului, iar *Ileana Cosânzeana*, aparține clasei semantice a frumosului.

Concluzii

În comunicarea de față am analizat numele din basme, urmărind aspecte semantice, ludice și estetice. Analiza semantică a evidențiat că numele aparțin diverselor câmpuri lexicale (ale animalelor, ale culorilor, ale termenilor religioși, ale regnului vegetal etc.) datorită, atât formei (*semnificantului*), cât și sensului (*semnificatului*). Aspectul ludic al denotației a fost remarcat, în special, prin mecanismele de construcție ale numelor cu ajutorul anumitor tropi (eufemism, parigmenon, poliptoton) și, în funcție de acestea, *numele-ludem* sunt incluse în varii tipologii (*nume-ludem obiectuale*, *nume-ludem organic-kinestezice*, *nume-ludem animaliere*). Perspectiva estetică abordată ne-a permis să clasificăm numele în *bune* și *rele* și să le inserăm în categoria sublimului vs. frumosului.

Numele proprii din basme, indiferent că sunt antroponime, zoonime, toponime, îndeplinesc diverse funcții, pe lângă cea de identificare, individualizare, orientare, ele au rolul de

¹⁸Denumirile îi aparțin lui Fornalczyk (2010: 61): *good names* vs. *bad names*.

a accentua atmosfera de suspans, de fabulos. Acestea sunt investite cu o încărcătură expresiv-afectivă puternică și demonstrează capacitatea limbii române de a recurge la numeroase mijloace și precedee pentru a le evidenția.

Lista basmelor analizate

- „Balaurul cu șapte capete”, în Ispirescu (ed.) 2004: 97=BP1;
„Basmul cu Ambrozie, fecior de împărat”, în Șerb (ed.) 1982: 146=BP2;
„Calul dracului”, în Cubleşan (ed.) 2002: 171=BC1;
„Cenușosul și merele de aur”, în Bilțiu (ed.) 2002: 341=BP3;
„Cenușoasa, fata cu mama vitregă”, în Bilțiu (ed.) 2008: 143=BP4;
„Cenușotca-Potca”, în Șerb (ed.) 1982: 114=BP5;
„Cu Petrea Făt-Frumos”, în Șerb (ed.) 1982: 12=BP6;
„Dănilă Prepeleac”, în Creangă 2002: 103=BC2;
„Fata blestemată”, în Bilțiu (ed.) 2008: 53=BP7;
„Făt-Frumos cel rătăcit”, în Ispirescu (ed.) 2004: 106=BP8;
„Făt-Frumos, fiul iepei”, în Creangă 1990=BC3;
„Făt-Frumos cu părul de aur”, în Șerb (ed.) 1982: 30=BP9;
„Făt-Frumos, șteblă de busuioc, născut la miezul nopții”, în Șerb (ed.) 1982: 12=BP10;
„Florița din codru”, în Slavici 2010: 57, vol. VIII=BC4;
„Ileana Cosânzeana, din cosiță floarea-i cântă, nouă împărății ascultă”, în Șerb 1982: 159=BP11;
„Ileana cea șireată”, în Slavici 2010: 71=BC5;
„Ileana Simziana”, în Ispirescu (ed.) 2004: 246=BP12;
„Ivan Turbincă”, în Creangă 2002: 213=BC6;
„Mazăre-Vasalie”, în Bilțiu (ed.) 2002: 312=BP13;
„Neghiniță”, în Delavrancea 1989: 42=BC7;
„Norocul dracului”, în Delavrancea 1989: 48=BC8;
„Omul de piatră”, în Cubleşan (ed.) 2002: 109=BC9;
„Palatul de cleștar”, în Delavrancea 1989: 33=BC10;
„Povestea lui Harap Alb”, în Cubleşan (ed.) 2002: 59=BC11;
„Purcel-Voinicul”, în Bilțiu (ed.) 2008: 129=BP14;
„Povestea lupului năzdrăvan și a Ilenei Cosânzene”, în Șerb (ed.) 1982: 93=BP15;

„Povestea omului cu o sută și unu de feciori”, în Bilțiu (ed.) 2008: 72=BP16;
„Puterile împăratului”, în Bilțiu (ed.) 1994: 40=BP17;
„Rodul tainic”, în Slavici 2010: 64=BC12;
„Roman Năzdrăvan”, în Filimon 1970: 27=BC13;
„Puterile lui Barbă-Cot-Împrelestritu” în Bilțiu (ed.) 2008: 66=BP18;
„Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”, în Cubleşan (ed.) 2002: 26=BP19;
„Țăgura”, în Bilțiu (ed.) 2002: 375=BP20;
„Țugulea, fiul unchiașului și al mătușei”, în Ispirescu (ed.) 2004: 97=BP21;
„Vitejia feciorului de purcar”, în Șerb (ed.) 1982: 75=BP22;
„Voinicul din tei”, în Bilțiu (ed.) 2008: 58=BP23;
„Zâna Zorilor”, în Cubleşan (ed.) 2002: 109=BC14.

unde:

BC = basm cult;

1 = basmul la care se face referință;

BP = basm popular;

1 = basmul la care se face referință.

Surse

Bilțiu, Pamfil (ed.), 1994, *Făt-Frumos cel înțelept. O sută de basme, povești, legende, snoave și povestiri din județul Maramureș*, Baia Mare: Ed. Gutinul.

Bilțiu, P. și M. Bilțiu (ed.), 2008, *Folclor din Țara Maramureșului. Basme, povești, legende, snoave și povestiri*, vol. III, Baia Mare: Ed. Eurotip.

Creangă, I., 2002, *Amintiri din copilărie. Povești. Povestiri*, București: Ed. Vizual.

Creangă, I., 1990, *Făt-Frumos, fiul iepei*, Craiova: Ed. Literatorul.

Cubleșan, C. (ed.), 2002, *Antologia basmului cult românesc*, Cluj-Napoca: Ed. Dacia.

Delavrancea, B. Șt., 1989, *DL. Vucea*, București: Ed. Ion Creangă.

Filimon, Nicolae, 1970, *Basme și nuvele*, București: Ed. Ion Creangă.

Ispirescu, Petre (ed.), 2004, *Cele mai frumoase basme*, București: Ed. Cartea pentru toți,

Lider.

Slavici, Ioan, 2010, *Basmele românilor*, București: Jurnalul național.

Șerb, I. (ed.), 1982, *Poveștile lui Făt-Frumos. Basme fantastice*, București: Ed. Minerva.

Bbliografie

Călinescu, G., 2006, *Estetica basmului*, Bistrița: Editura Pergamon.

Chevalier, J., Alain Gheerbrant, 1993, *Dicționar de simboluri*, București: Editura Artemis.

Ciorănescu, A., 2002, *Dicționarul Etimologic al Limbii Române*, București: Editura Saeculum.

Constantinescu, N.A., 1963, *Dicționar Onomastic Românesc*, București: Editura Academiei.

Cosniceanu, M., 2006, *Dicționar de prenume*, Chișinău: Editura Știința.

Coșeriu, E., 1996, *Lingvistica integrală*, interviu realizat de Nicolae Saramandu, București: Editura Fundației Culturale Române.

Coșeriu, E., 2000, *Lecții de lingvistică generală*, traducere de Eugenia Bojoga, cuvânt înainte de Mircea Borcilă, Chișinău: Editura Arc.

Croce, B., 1970, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, traducere Dumitru Trancă, studiu introductiv Nina Facon, București: Editura Univers.

Evseev, I., 1994, *Jocurile tradiționale de copii.(Rădăcini mitico-rituale)*, Timișoara: Editura Excelsior.

Farcaș, Ioan-Mircea, 2008, *Termeni de origine veche slavă în subdialectul maramureșean*, în „Buletin Științific”, fasc. Filologie, seria A, vol. XVII, Baia Mare, 2008, p. 23-30.

Farcaș, Ioan-Mircea, 2009, *Lexicul subdialectului maramureșean*, Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Felecan, D., 2011, *Observații referitoare la configurația semiotică a unor nume de firme (NF) din spațiul public românesc actual*, în Zafiu, Rodica, Camelia Ușurelu, Helga Bogdan Oprea (eds.), în *Limba română: ipostaze ale variației lingvistice*. Actele celui de-al 10-lea Colocviu al Catedrei de limba română (București, 3-4 decembrie 2010), București:Editura Universitară din București, p. 63-75.

Felecan, D., 2014, *Pragmatica numelui și a numirii neconvenționale: de la paradigme teoretice la practici discursive*, Cluj-Napoca: Editura Mega, Argonaut.

Felecan, N., 2004, *Vocabularul limbii române*, Cluj-Napoca: Editura Mega, Presa Universitară Clujeană.

Felecan, O., 2009, *Limba română în context european*, Cluj-Napoca: Editura Mega.

Felecan, O., 2011, *Tipologia numelor de firme din spațiul public românesc actual*, în Zafiu, Rodica, Camelia Ușurelu, Helga Bogdan Oprea (eds.), *Limba română: ipostaze ale variației lingvistice*. Actele celui de-al 10-lea Colocviu al Catedrei de limba română (București, 3-4 decembrie 2010), București: Editura Universitară din București, p.249-292.

Fornalczyk, A.D., 2010, *Translating anthroponyms as exemplified by selected works of English children's literature in their Polish version*, Lodz-Warszawa: SWSPiZ.

Huizinga, J., 2002, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*. Traducere din olandeză de H.R.Radian, cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, București: Editura Humanitas.

Kant, I., 1981, *Despre frumos și bine*, selecție prefată și note de Ion Ianoși, București: Editura Minerva.

Ioniță-Iancu Ileana, 2012, *Onomastica românească*, Pitești: Editura Paralela 45.

Iordan, I., 1983, *Dicționar al numelor de familie românești*, București: Editura Științifică și Enciclopedică.

Mic Dicționar Academic (MDA), 2010, București: Editura Univers Enciclopedic Gold.

Munteanu Siserman, M., *Limбай și context*,
www.usarb.md/limbaj_context/volumes/v1/art/munteanu%20siserman.pdf. (accesat 21 septembrie 2015)

Olariu, T., 2007, *Dimensiunea ludic-agonală a limbajului. Prolegomene la o abordare interacționistă a structurilor conversaționale*, Iași: Editura Universității Alexandru Ioan Cuza.

Propp, V. I., 1970, *Morfologia basmului*, traducere de Radu Nicolau, București: Editura Univers.

Șăineanu, Lazăr, 1925, *Dicționar universal al limbei române*, a cincea edițiune, Craiova: Editura „Scrisul Românesc”.

Vrabie, G., 1975, *Structura poetică a basmului*, București: Editura Academiei.

ESOTERIC LITERATURE IN THE INTERWAR ROMANIAN CULTURAL PRESS (1919 – 1938)

Constantina Raveca Buleu

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

*Abstract: In the first half of the interwar period many Romanian cultural and literary magazines or journals continued to nourish the vivid interest of the public in esoteric figures and topics by publishing a long series of articles and studies dedicated to the modernist aspects of the international – chiefly Western – esotericism. Enjoying a relatively large audience, especially among the intellectuals, the journal entitled *Ideea Europeană* (i.e. *The European Idea*, in English translation) hosted between 1919 and 1923 a large diversity of topics related to esotericism, offered in a vast array of stylistic approaches. One could read at that time, in *Ideea Europeană*, personal thoughts and essays related to spiritualism, courses in theosophy, excerpts from spiritualist conferences sponsored by the journal, and even critical dissociations written by authors with a scientific profile or skilled in the practical aspects of religion. Bucura Dumbravă, one of the leading figures of the domestic esotericism, vividly collaborated with the journal, and so did her pal Emanoil Bucuța, whose interest in the topic was openly fuelled by his intense spiritual admiration for Dumbravă. Moreover, Curuppumullage Jinarajadasa, the fourth President of the Theosophical Society, sent a text in order to be published in *Ideea Europeană*. The paper intends to highlight the intellectual and spiritualist background of these publications, by also charting other Romanian interwar journals and magazines open to spiritualism and theosophy.*

Keywords: Ideea Europeană, interwar Romanian culture, literature and press, esotericism, theosophy, spiritualism

Efervescența națională generată de Unirea din 1918 impulsionează și reconsiderarea europenității culturii române, o perspectivă interesantă în acest sens oferind-o Constantin

Rădulescu-Motru în articolul-program al nou-înființatei reviste *Ideea europeană*¹, unde, după o incitantă schiță istorică alegorică a raporturilor dintre poporul român și Europa², guvernate de ceea ce el numește a fi „*politica noastră sentimentală*”, Rădulescu-Motru înscrie eforturile publicației pe care urmează s-o conducă în slujba atingerii stării de grație a unei politici externe românești bazate pe „*realități*” și pe comunitatea sufletească a civilizației europene, care se cere a fi întreținută cultural. Creată în siajul *Noii reviste române*, *Ideea europeană* continuă interesul acesteia pentru știință, filosofie, literatură, artă, probleme sociale și politice, dar manifestă un interes mai accentuat pentru cultura occidentală, tot mai dezirabilă la noi pe fondul distanțării de panslavismul obliterat în vâltoarea revoluției ruse.

Atitudinea³ de organ independent de informare, asimilat ideal întregii intelectualități române⁴, precum și profilul enciclopedic al textelor redactate într-o manieră obiectivă, dar „*nu neapărat neutră*” – după cum observă Nae Antonescu⁵ în profilul pe care-l face acestui săptămânal –, permit abordarea unui evantai larg de subiecte, multe dintre ele fiind dezvoltate polemic în perimetrul unor anchete precum *Libertățile noastre politice*, *Cele mai bune cărți* sau *Naționalism sau umanitarism*. Ultima dintre acestea pune în dezbatere problema existenței conștiinței naționale și a raporturilor ei cu umanitarismul. Dacă, pentru Henri Barbusse, idealul umanitarist ar trebui să înlocuiască idealul național, pentru Enrico Corradini naționalismul reprezintă idealul prim. Concilierea celor două idealuri e susținută prin opiniile lui Giuseppe Prezzolini și Wilhelm Wundt, precum și printr-un amplu articol omis de istoriile canonice ale presei interbelice, *Un precursor al „Ligei Națiunilor”*. St. Yves D’Alveydre, semnat de Bucura

¹C. Rădulescu-Motru, *Ideea europeană*, în: „*Ideea europeană*”, I, 1919, nr. 1, p. 1

²Potrivit lui Constantin Rădulescu-Motru, „poporul român s-a întâlnit cu ființa Europei la toate răspântiile sale istorice. În toate momentele lui hotărâtoare «Europa» era adusă în conștiința noastră publică.” Astfel, în momentul 1848, Europa a fost considerată „ca pe o guvernantă, preocupată în primul rând să găsească un așternut pentru popoarele tinere. Eram în prima epocă a politicii noastre sentimentale. Creșteam în respectul de «ce va zice Europa»”. Apoi, sub Carol I, Europa ia „înfrățirea unui cămătar [...] Eram în starea sufletească a moștenitorilor veseli. Împrumutam, împrumutam și iar împrumutam”. În sfârșit, tratatul de la Versailles va configura pentru români, crede Rădulescu-Motru, o Europă echivalentă fie cu figura „*Dreptății*”, fie cu cea a „*Ipocriziei*”, urgentând în orice caz trecerea de la politica sentimentală la politica bazată pe realități.

³Caseta tehnică a publicației precizează: „*Ideea Europeană este un organ independent, având de scop să informeze publicul românesc asupra curentelor de idei și transformărilor sociale din Europa, – interpretând totodată, cu obiectivitate, pe cele din cuprinsul românesc*”.

⁴Constantin Rădulescu-Motru distinge între cărturari și intelectuali, văzând în primii niște profesioniști „*mănuitori și tălmăcitori de cărți*”, iar în ceilalți, niște „*apostoli*”. Evident, pe această logică, revista se vrea una creatoare și propagatoare de idei capabile să transforme destinul neamului. C. Rădulescu-Motru, *Intelectualii*, în: „*Ideea europeană*”, I, 1919, nr. 3, p. 1

⁵Nae Antonescu, *Reviste literare interbelice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 190

Dumbravă și apărut în numărul 16 din 1919 al *Ideii europene*. Omisiunea este explicabilă în contextul în care *mainstream*-ul autohton cultural tinde să respingă infiltrările ezoterice într-o chestiune politică atât de serioasă.

Într-o scrisoare din 1 octombrie 1919, în care Bucura Dumbravă evocă drumețiile făcute în compania lui B[ucșoiu] – adică a lui Emanoil Bucuța – și istorisite de acesta în *Din carnetul unui drumeț* (rubrica sa din *Ideea europeană*), scriitoarea se plânge de presiunile făcute de acesta în vederea obținerii unor texte pentru revistă. „Pe mine – notează aceasta – mă persecută rău, ca să scriu, ceea ce, cum știi, mi-e foarte greu, mai ales vara, când cea dintâi datorie a Creștinului este să umble prin frumusețile lui Dumnezeu, proslăvindu-le cu sufletul și închinându-se. În fine, i-am dat «*Quo vadis?*»⁶ pentru «*Idee*», și apoi s-a întâmplat marea minune c-am scris un articol nesfârșit – dar care n-a apărut încă – despre «*Umanitarism și Naționalism*». «*Ideea*» discută de câțeva vreme această chestiune într-un mod foarte frumos. Cu bucurie se poate constata că avem o serie de gânditori sănătoși și cuprinși de dorul dreptății, nume noi din toate unghiurile țării. Iar teza mea, care – ai ghicit-o, desigur – este: *umanitarism și naționalism*, am întemeiat-o pe o carte măreață, «*La Mission des Souverains*»⁷. O avea M. de la prietenul său, bibliofilul teozof, și mi-a dat-o.”⁸

Rezultatul „datoriei celei dintâi a Creștinului” de a umbla „prin frumusețile lui Dumnezeu, proslăvindu-le cu sufletul și închinându-se” este *Cartea Munților*, catalogată de către Emanoil Bucuța, într-o recenzie elogioasă, ca fiind „o carte a drepturilor sufletului”⁹. Este un ghid practic, creat de un spirit care prețuiește natura, o investește cu spiritualitate și o percepe prin filtrul culturii științifice și literare. În siajul acesteia din urmă, impresionează inventarul de personalități care au iubit muntele – Rousseau, Schiller, Goethe, Saussure – inspirate – crede Bucura Dumbravă – de Swedenborg, una dintre figurile esențiale în economia resurecției ezoterice de secol XIX. Pe această sugestie, *Cartea Munților* depășește farmecul scrierii, respectiv aspectul practic al îndemnului de a urca pe munte și dobândește o dimensiune ezoterică, spiritualitatea omenirii furnizându-i autoarei reperele necesare configurării unei geografii simbolice cu implicații mistice: „Învățatul inginer Swedenborg a trăit de la 1688 –

⁶Inclusă în volumul *Ceasuri Sfinte*. Nu este singura legendă din acest volum publicată în paginile *Ideii europene*. Numărul 29-30 din 1920 găzduiește o altă legendă, *Ioana D’Arc*.

⁷Lucrare publicată de Alexandre Saint-Yves, marchiz de Alveydre, în 1882.

⁸Bucura Dumbravă, *Pe drumurile Indiei. Cele din urmă pagini*. „Tipografiile Române Unite”, Societate Anonimă. București, 1927, pp. 85-86

⁹Emanoil Bucuța, *Chemări la o viață nouă*, în: „*Ideea europeană*”, II, 1920, nr. 45, p. 3

până la 1772, deci într-o vreme când înțelegerea pentru Alpi abia mizea aici colo în lume. Timp de-un sfert de veac îi fu dat să aibă legături strânse cu regiunile spirituale despre care ne-a făcut o descriere amănunțită, aproape o geografie, de altfel foarte rece, fără frumusețe de stil; Swedenborg nu era un imaginativ. El ne spune că aceste regiuni sunt împărțite în trei sfere, a căror aparență corespunde cu aparențele de pe pământ – pământul fiind numai un fel de răsfrângere a lumii spirituale, – iar din acele trei sfere sau raiuri, cea mai aproape de Divinitate, împărăția cerească, cum îi zice el, are aspectul munților! Iată pasagiul din cartea lui Swedenborg. «Cerul și iadul»: «Îngerii din împărăția cerească a Domnului locuiesc mai ales în locuri înălțate care au forma unor munți. Îngerii din împărăția spirituală – treapta mijlocie din ierarhia duhurilor – «locuiesc pe dealuri; iar îngerii cari stau în locul cel mai jos din cer locuiesc în ținuturi care au înfățișarea unor grămezi de stânci. Aceste lucruri există prin analogie, pentru că valorile interioare corespund cu ce e mai înalt, iar lucrurile exterioare cu ce e mai jos. De aceea, munții înseamnă dragoste cerească în sfânta Scriptură, dealurile înseamnă dragostea spirituală, iar stâncile credință». «Munții înseamnă dragostea cerească», adică cea mai înălțată, cea mai rodnică, dragostea cea creatoare. Legea veche a fost dată omenirii pe vârful unui munte. Cuvântarea lui Christos care cuprinde toată legea nouă se numește: predica de pe munte. Descoperirea frumuseții alpine a fost o izbândă a duhului asupra materiei»¹⁰.

Mai mult decât atât, „adevăratul alpinist trebuie să iubească munții atât de mult, încât, după ce a trecut prin stadiul pasiunii neacoapte și neechilibrate, iubirea lui să se spiritualizeze: să-i aibă pe munți în suflet, cu toate florile și pădurile, cu apele și vânturile, cu luna și cu stelele, cu tot tâlcul lor dumnezeesc și veșnic”¹¹. În trena reflecției filosofului elvețian Frédéric Amiel, „un paysage est un état d’âme”¹² („un peisaj este o stare de suflet”), scriitoarea dezvoltă și un capitol special, consacrat *Duhului munților*, configurat ca reflex al unei stări sufletești colective și convergent cu duhul românesc, uimitor prin varietatea și bogăția sa.

Toate aceste intarsii sapiențiale și mărturii entuziaste reprezintă suficiente indicii pentru o validare a hermeneuticii spiritualiste a muntelui în discursul Bucurei Dumbravă, perfect compatibilă cu spiritualitatea militantă a textelor ei teozofice și a legendelor închinare reginei Carmen Sylva, precum și cu patriotismul ancorat în spiritualitate al romanelor sale istorice.

¹⁰Bucura Dumbravă, *Cartea Munților*. Colecția Cărților Galbene, București, 1920, p. 62-63

¹¹Ibid., p. 69

¹²Ibid., p. 71

Îngemănarea dintre alpinism și spiritualitate, dominantă la Bucura Dumbravă, se transferă și în rubrica prietenului ei Emanoil Bucuța, locurile descrise de acesta fiind puternic infuzate spiritual. De pildă, în *Din carnetul unui drumeț* al numărului 11 din 1919, descriind un popas într-o căsuță de munte, el notează: „Știam că această limpezime a minții și înălțare a inimii numai pe piscuri se întâmpină. [...] Și am înțeles că aceia cărora li s-a dezvelit taina trebuie să coboare în lume și să ridice în zărilor netezi și adormitoare, unde fumul și pulberea se lasă peste acoperișuri și peste gânduri, munții credinței și izvoarele iubirii”¹³.

O reverență mai puțin voalată oferă colaborarea sa la numărul consecutiv al revistei¹⁴, unde Emanoil Bucuța evocă ambianța inspirată a unei scriitoare nenumite, dar ale cărei referințe trimit explicit la Bucura Dumbravă. „Ceasurile aici sunt sfinte” – scrie drumețul –, formula cu care își începe el descrierea legându-se de titlul volumului de legende dedicat de către Bucura Dumbravă reginei Carmen Sylva, *Ceasuri Sfinte*; în continuare, toate detaliile spațiului de lucru (mai ales prezența florilor) și insistența pe dimensiunea spirituală (chiar spiritualistă) a portretului converg înspre o imagine profetică a Bucurei Dumbravă. Introducerea ei în tablou nu mizează doar pe sacralitatea temporală intertextuală, ci și pe efectul ei de ecou consacrat creștin: „când trece unul prin văzduhul tămâiat, clopotele de la mănăstire îl prind și-l sună peste brazieri și peste ape”. „Locuitoarea acestei luminoase liniști” reprezintă, în viziunea autorului, o entitate a altitudinilor geografice și spirituale, „o prietenă a omului, pe care suferințele lui mai mult decât o îndurerează, o răzvrătesc”, „un ostaș al adevărului”, care „se știe aici pe pământ o trecătoare făptură a lui Dumnezeu, ruptă din lumina lui, când împresurată de hore de duhuri, când dusă de mână de îngerii cu sabia făclie de argint peste prăpăstii”. Portretul culminează cu ipostazierea unui profet inspirat, similară, la o privire mai atentă, seriei de mediumuri-profeți teozofi: „și dacă scrie lauda gândului și a frumuseților veșnice din Fire, nu scrie pentru că vrea, nici ce, nici când vrea, ci pentru că se supune unei porunci, ce-i arată porunca și numai când vine aceasta”.

Publicată în numărul 13 din 1919 al *Ideii europene* și inclusă în volumul *Ceasuri Sfinte*, articolul intitulat *Quo Vadis?*¹⁵ constituie o pledoarie subtilă pentru credința pură, care nu are nevoie de aparat ritualic pentru a ajunge la mântuire. Însă, ceea ce interesează mai mult decât legenda este prezentarea care o însoțește, cu accente distincte pe alogenitatea aculturantă,

¹³Emanoil Bucuța, *Din carnetul unui drumeț*, în: „*Ideea europeană*”, I, 1919, nr. 11, p. 3

¹⁴Id., I, 1919, nr. 12, p. 3

¹⁵Bucura Dumbravă, *Quo Vadis?*, în: „*Ideea europeană*”, I, 1919, nr. 13, pp. 1-2

pasibilă de metamorfozare într-un model exemplar pentru colaboratorii pe care *Ideea europeană* și-i dorește: „*Bucura Dumbravă este o streină născută și crescută în țara noastră. Cum ne înțelege și cum ne iubește în ce avem noi mai caracteristic, această scriitoare, stă martură opera sa de care amintirăm [Haiducul, Pandurul etc], plină de un așa adevăr național și de așa dragoste fiască pentru țara pe care o cunoaște ca nici unul dintre noi, în bună parte*”. Dacă medalionul care acompaniază o legendă cu implicații spirituale rezonază în sfera unui patriotism construit biografic, succinta prezentare din trena portretului istoric *Tudor din Vladimir*, publicat în numărul 71 din 1921 al *Ideii europene*, încorporează o nuanță ezoterică, I. E., semnatarul ei, calificând-o pe Bucura Dumbravă drept „*o ființă tainică*”¹⁶.

Opțiunea Bucurei Dumbravă pentru asocierea dintre umanitarism și naționalism – cu accentul copulativ pus pe „și” – este reconfirmată în articolul *Un precursor al „Ligei Națiunilor”*. St. Yves D’Alveydre¹⁷, o apologie a acuității diagnostic-profetice a ocultistului francez din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care a dezvoltat conceptul de *synarchie* (asocierea fiecăruia cu toți ceilalți), opus *anarhiei* (doctrină la modă în epocă), într-o filosofie politică a cărei finalitate o reprezintă edificarea unei societăți europene ierarhizate, cu clase sociale care colaborează între ele, anulând astfel teza luptei de clasă, definită de către Marx. În viziunea lui St. Yves D’Alveydre, societatea ar urma să fie guvernată de trei consilii (corespunzând puterii economice, puterii judecătorești și comunității științifice), supervizate de către societățile ezoterice (în care se grupează elita). Autoarea simte nevoia să atragă atenția asupra faptului că frisonul generat de asocierea dintre putere și ocultism e conotat funest în percepția comună, canonică a majorității, eroarea datorându-se credinței că *synarhia* vizează răsturnarea efectivă a formelor de putere politică și privilegierea celor inițiați. Odată dezmințite aceste prejudecăți sociale, D’Alveydre e prezentat în termeni aproape mesianici: „*Dacă pentru nouăzeci și opt la sută din populația cultă de pe glob, acest nume e încă necunoscut, el este totuși teroarea celei de-a nouăzeci și nouă sutimi, iar o sută i se-nchină cu evlavie. Cei care se-nchină sunt sufletele ce caută o dezlegare spirituală a tainelor vieții, și, prin urmare, și un leac spiritual pentru chinurile omenirii*”.

¹⁶I. E., în: „*Ideea europeană*”, III, 1921, nr. 71, p. 1

¹⁷Bucura Dumbravă, *Un precursor al „Ligei Națiunilor”*. St. Yves D’Alveydre, în: „*Ideea europeană*”, I, 1919, nr. 18, pp. 1-2

Justificarea unei asemenea elevări vine, crede autoarea, din valoarea lucrării *La Mission des Souverains*, care prezintă sintetic istoria politică a Europei de la nașterea lui Christos încoace ca pe o procesualitate eminamente malignă, oferă un diagnostic potrivit căruia rana fundamentală a Europei trebuie căutată la nivel moral și recomandă ca pe o soluție de ieșire din impas efortul de regenerare colectivă, în care termenul-cheie este responsabilitatea, asumată maximal de către orice teozof ideal (corelat cu un creștin ideal), într-un quantum direct proporțional cu poziția sa în ierarhia socială, ca reflex al statutului evolutiv al spiritului. Sub aspect teoretic, asumarea acestei responsabilități se traduce, paradoxal, într-o formulă de absolutism diseminat, democratic: „În înțelesul creștin, fiecare om este dator să zică: Statul sunt eu! Dacă statul tău se duce la pieire, ești de vină și tu comerciant, și tu militar, și tu dascăl, dar mai ales și tu preot, nu numai cel mare, dar și cel mic”. Prin extensie, nu numai statul, ci și cosmosul devine o prelungire a diferitelor grade de elevație ale ființelor umane: „Cosmosul este cum suntem noi. Cosmosul va fi cum vom voi noi să fie”.

Operând în cadrele incongruenței dintre putere și autoritate, Bucura Dumbravă atrage atenția asupra faptului că soluția *synarhică* vizează autoritatea, nu puterea, adică dimensiunea spirituală, nu pe cea materială. O aplicare directă a ei e decriptată ca funcționând deja pe continentul nord-american, însă – spune autoarea –, o întrupare subtilă a ei se întrevede ca fiind posibilă și în Europa, grație Ligii Națiunilor, deoarece „strălucirea adevărului lucrează și în mod ocult; iese singură din cărțile prohibite și date uitării și din rugăciunile tăcute ale puținilor credincioși și iubitori de oameni. Ideea Synarhiei încolțește, foarte șubredă încă, firește, în Liga Națiunilor.”

Receptată prin prisma unui întreg evantai de percepții ezoterizante, Liga Națiunilor constituie, alături de bolșevismul recuzat de majoritatea vocilor din *Ideea europeană*, o realizare a asociațiilor mistice de ordin quasi-religios – consideră unii dintre colaboratorii revistei. Avocatul cel mai înfocat al tezei se dovedește a fi D. Drăghicescu, într-un articol intitulat *Misticismul vremilor noi*¹⁸, publicat în numărul 74 din 1921. Proclamând sfârșitul logicii carteziene, autorul este de părere că singura reacție la raționalismul și mecanicismul geometric generalizat o reprezintă o orientare de tip mistic, susținută inclusiv de către știință, aflată în situația de a se confrunța cu incommensurabilul. „Nu este o simplă întâmplare că savanți ca

¹⁸ D. Drăghicescu, *Misticismul vremilor noi*, în: „*Ideea europeană*”, III, 1921, nr. 74, pp. 1-2

Claude Bernard, Pasteur, Mayer, Russet Wallace, Richet și mai în urmă Oliver Lodge, W. I. Crawford, Crookes, etc, sunt nu numai dintre cei mai desăvârșiți oameni de știință, dar și dintre cei mai cunoscuți partizani ai unor credințe spiritualiste, mistico-religioase” – notează D. Drăghicescu, dispus să identifice suprapunerile neașteptate dintre postulatele științei moderne și cele ale ocultismului cu origini în antichitatea egipteană, perpetuate în evoluția diacronică a tradițiilor secrete. În sprijinul afirmațiilor sale este invocat Maeterlink, care crede că cele mai îndrăznețe cuceriri ale științei și filosofiei moderne, precum agnosticismul filosofic, noțiunea eterului sau razele X, au fost odinioară consacrate în lumea brahmanică.

Din sfera „dovezilor” nu puteau lipsi experimentele spiritiste, cercetările psihice și metapsihice. „Consecințe ale unei concepții și atitudini mistice ale spiritului omenesc, ele sunt, poate, cele mai autentice izvoare și cele mai determinante cauze ale misticismului contemporan” – scrie în continuare autorul, dispus să extindă întreaga gamă de științe și teorii științifice înspre demonstrarea arheologiei misticismului modern. Până și marxismul, în varianta lui Georges Sorel, „este mai mult o credință mistică decât o demonstrație științifică”, căci – se întreabă retoric D. Drăghicescu – „ce este Internaționala, dacă nu ideea creștină a unei biserici, în care toate națiunile să dispară contopindu-se?”. Pe o logică simetrică, pragmatismul lui William James este interpretat ca o travestire a misticismului său religios, Bergson reprezintă „cel mai strălucit produs filosofic al misticismului contemporan”, iar sociologia lui Durkheim se reduce la „o foarte reușită încercare de misticism sociologic, quasi-religios”.

Teza clasică a teosofiei spune că Occidentul se află în impas, datorită evoluției istorice preponderent materiale, din care elementul spiritual a fost lăsat pe dinafară. Pentru a corecta impasul, lecția teozofică poate lumina perspectiva oricărui inițiat. O pedagogie introductivă în acest sens o oferă articolul Bucurei Dumbravă, intitulat *Frăție*¹⁹, unde teozofia este prezentată ca moștenitoarea vechilor credințe ale Indiei, coincidente – ni se spune – cu izvoarele creștinismului. Subtitlul amplu transformă articolul într-un mesaj militant, generator de prozelitism: „În mijlocul luptelor și frământărilor sociale de azi, Teosofia ne aduce un cuvânt de frăție și dragoste între oameni: toți oamenii suntem egali prin originea noastră divină, și inegali prin felul cum ne-am slujit de această scântee transcendentă.” Altfel spus, suntem egali prin originea noastră divină, dar inegali prin felul în care fiecare dintre noi am folosit această scântee

¹⁹Bucura Dumbravă, *Frăție*, în: „Idee europeană”, I, 1920, nr. 37, pp. 1-2

transcendentă în succesiunea întrupărilor de-a lungul istoriei, accelerarea evoluției către starea armonică fiind posibilă numai prin frăția și dragostea dintre oameni.

Numită, în *Frăție*, „*luminata președintă a tuturor societăților teosofice din lume, care de ani de zile își are reședința la Adyar*”²⁰, Annie Bessant se convertește în subiectul unei hagiografii²¹ în numărul 75 din 1921 al *Ideii europene*. Rezumând conferința susținută de aceasta în iulie 1921 la Sorbona, centrată pe educația copiilor, Bucura Dumbravă creionează portretul unui lider teozof infatigabil, modest și înțelept, detașat de orice reminiscență egotist-apostolică. În opinia Bucurei Dumbravă, Annie Besant întruchipează „*conducătorul, care cere, cinstit și demn: controlează-mă, înainte să mă urmezi, pentru că nu vreau împrejurul meu decât capete cu judecată neatârnată – acela este tipul conducătorului din viitor.*”

Conferințele *Ideii europene* includ în seria lor, în anul 1921, și *Morala teozofică*²² a Bucurei Dumbravă, concentrată, pe de o parte, pe transmiterea existențial multiplă, nedoctrinară și fără intenții prozelite a teozofiei, înțelegea ca „*cercetare a celor dumnezeiești*”, și, pe de altă parte, pe responsabilitatea mântuitorilor, deoarece – crede ea – numai „*pilda renunțării, spiritualizarea stăpânirii va însănătoși năzuințele mulțimii, azi decăzute*”. Interesant este că, în același an, publicația *Voința*, apărută la Cluj, aplaudă deschiderea vieții culturale românești înspre ezoterism printr-un mic articol consacrat conferințelor *Ideii europene*, inclusiv celei susținute de către Bucura Dumbravă, cea care „*s-a făcut preoteasa teozofiei, fel de a gândi care în străinătate cucerește cercuri tot mai largi. Cititorii noștri au auzit desigur despre sistemul teozofic al lui Rudolf Steiner. Și publicul ascultă cu plăcere aceste excursii într-o lume străină de cercul lor de preocupări. Nu e un semn îmbucurător acest nou avânt al vieții culturale?*”²³

În aceeași serie de lecții teozofice se înscrie și poate cel mai militant-spiritualist text al Bucurei Dumbravă, *Spre lumină*²⁴, integrat ulterior în volumul *Pe drumurile Indiei. Cele din urmă pagini* cu titlul *În lumina teozofiei*. Transcriere a unei prelegeri destinate lojelor teozofice, *Spre lumină* suține că scopul divinității este individualizarea, diferențierea formelor, forme care, în virtutea scânteii divine care subzistă în fiecare dintre ele, tind să-și atingă idealul, expresia supremă a originalității lor, „*arhetipul*” pe care sunt menite „*să-l întruchipeze la sfârșitul*

²⁰Ibid., p. 1

²¹Id., Annie Besant, în: „*Ideea europeană*”, III, 1921, nr. 75, p. 2

²²Id., Conferințele „*Ideii europene*”. *Morala teozofică*, în: „*Ideea europeană*”, III, 1921, nr. 80, p. 3

²³A.T.R., *Un nou avânt cultural*, în: „*Voința*”, II, 1921, nr. 91, p. 2

²⁴Bucura Dumbravă, *Spre lumină*, în: „*Ideea europeană*”, III, 1922, nr. 90, pp. 1-2

evoluției” lor. Scopul final al creației este recuperarea acestor individualizări într-o nouă armonie, posibilă grație geniului infinit al Compozitorului Suprem. Asta nu echivalează cu o plasare a responsabilității exclusiv în sfera divină, deoarece fiecare unitate este responsabilă pentru desăvârșirea armoniei. În ordine socio-politică, cuantumul de responsabilitate este direct proporțional cu statutul social, „*cei mai evoluți*” având o sarcină mult mai dificilă. Implicația imediată a acestei logici sugerează că ierarhia adevărată a societății nu e una arbitrară. Ea se întemeiază pe o lege naturală, „*legea evoluării treptate a sufletelor*”, ceea ce explică de ce în Antichitate liderii comunității erau inițiații, „*adică cunoscători adânci ai legilor firei printr-o învățătură lungă în școlile esoterice ale templelor*”.

Altfel spus, avem aici o consolidare a raportului dintre putere și ocultism, fără speculațiile funeste adiacente. Tot o consolidare a acestei idei oferă citarea lui Alexandre Saint-Yves d’Alveydre. Gânditorul francez, scrie Bucura Dumbravă, „*ne spune că suma științei era, ce e drept, la fel pentru Faraon ca și pentru cel din urmă Egiptean, adică amândoi credeau în aceeași Dumnezeire și aveau aceleași îndatoriri morale. Dar, pe când omul din popor își însușise aceste cunoștințe repede și fără greutate, sub forma câtorva axiome și porunci, Faraonul care trebuia să pătrundă până la cauzele, la rădăcinile poruncilor și ale axiomelor, și aproape până la unire cu Dumnezeirea, trecea prin ani de pregătire și printr-o disciplină înfricoșată, ca să ajungă să fie stăpân pe sine și deci vrednic să stăpânească pe alții*”.

Pe logica acestui argument, cuvintele „*prin grația lui Dumnezeu*”, adăugate titlului regal, reprezintă o reminiscență a unei vechi inițieri hermetice și dovada fundamentării spirituale a autorității sale. Dacă acest lucru a fost valabil pentru vremurile străvechi – precizează autoarea –, epoca modernă aduce cu sine o întunecare a originii spirituale a superiorității sociale, după cum o demonstrează ignoranța Prințului Moștenitor al Angliei, sancționat de Bucura Dumbravă pentru o cugetare lăudabilă din perspectivă umanitară. Vizitând o colonie penitenciară, acesta empatizează cu deținuții, pe considerentul că s-ar fi putut naște el însuși în locul unuia dintre ei, eroarea fiind de neconceput pentru un prinț inițiat, conștient de faptul că nașterile nu sunt întâmplătoare și că fiecare reîncarnare este pregătită de existențele anterioare.

Doctrina existențelor anterioare face obiectul psihoterapiei teozofice din articol, orientată înspre găsirea cauzelor nefericirii indivizilor la palierul întrupărilor precedente. Dacă în cazul unui suflet simplu cauzele răului curent pot fi detectate cu ușurință, fiind previzibil situate în sfera materialului și a viciului comun, sufletele evolute se dovedesc a fi mai dificil de

diagnosticat, cauzele stării lor negative fiind „mai subtile, mai puțin aparente, alcătuite de multe ori numai din simțiri și gânduri, ale căror vibrații sunt însă puternice”. În ambele situații, leacul recomandat este „echilibrarea interioară”, realizată nu prin izolare, ci prin socializarea pozitivă și prin dragoste, mai ales că țelul final al responsabilității sociale este frăția tuturor oamenilor, fără deosebire de rasă, sex, culoare, clasă, sau credință. Frăția nu echivalează cu nivelarea, dacă luăm în calcul legea primordială a tuturor manifestărilor vitale, diferențierea. O primă dovadă a diferențierii o furnizează tabelul lui Mendeleev – scrie Bucura Dumbravă –, fiecare element chimic având masă atomică distinctă. În lumina aceste legi, ideea lui Rousseau (depreciat ironic și în *Donat Realta*, una dintre legendele din *Ceasuri Sfinte*) potrivit căreia oamenii se nasc egali este catalogată drept „copilăroasă”. Mai mult decât atât, orice tentativă de egalizare a oamenilor reprezintă un act de tiranie, o reiterare a acțiunilor miticului Procust.

O altă autoritate teozofică prezentă în paginile *Ideii europene* este Curuppumullage Jinarajadasa, cel de-al patrulea președinte al Societății Teozofice, prezent la București, unde a susținut o conferință, la Fundația Carol I, sub auspiciile Cercului Teozofic Român *Frăția*, prezidat de Bucura Dumbravă. El semnează un text intitulat *Ce este teozofia?*²⁵, a cărui premisă fundamentală o reprezintă distincția dintre teozofie și religiile contemporane în ordinea impunerii credinței, cea dintâi profilându-se în aria libertății nedogmatice, științifice și verificabile. Altfel spus, teozofii, care au descoperit Adevărul, înaintează acest Adevăr spre cercetare tuturor celor dispuși să-l găsească și să-l individualizeze. Esența acestui Adevăr propus o constituie seducătoarea idee a divinității substanțiale a omului, faptul că absența abisului înfricoșător dintre Divinitate și om deschide posibilitatea (de rezonanță gnostică) a descătușării Dumnezeului închis în fiecare dintre noi, însă nu prin efort individual, ci în cadrul mai larg al colectivității.

Marele scop al vieții, atât la palier individual, cât și la acela al națiunilor concepute ca revelații dumnezeiești – scrie Curuppumullage Jinarajadasa – este descătușarea divinității lăuntrice. O consecință a acestei divinități a omului este nemurirea sa. „Ceea ce moare nu e omul, ci unealta sa” – precizează Jinarajadasa. Pe aceeași logică, nici răul nu reprezintă ceva insurmontabil pentru ființa umană, el fiind doar „mânjirea vremelnică a hainelor sale”. Religiile, arta, statul sau știința sunt datorate să ajute individul și națiunile să înlăture această maculare și să

²⁵Jinarajadasa, *Ce este teozofia?*, în: „*Ideea europeană*”, V, 1923, nr. 127, pp. 1-2

descătușeze divinitatea. Mesajul asigurator se încheie apoteotic, fără să implice vreo umbră de culpabilitate blasfematorie: „*Iată minunea supremă a vieții: să știi că ești Om și Dumnezeu, și că gândirea ta mărginită, și dragostea ta pitică, sunt mereu întovarășite de o gândire mai înaltă și de o dragoste minunată. Aceasta, frații mei, este răspunsul pe care vi-l dă Teozofia despre rostul vieții: scopul vieții e dezvoltarea dumnezeirii în noi înșine*”.

Răspunsul polemic la toată această strategie discursivă seducătoare îl constituie un triptic intitulat *Glose teozofice*²⁶, publicat în numărul consecutiv al revistei cu subtitlul *Întâmpinările câtorva cititori ai „Idei Europene”*. Glasul unui cititor neiluzionat. Glasul unui teolog de țară. Glasul unui chimist îngrijorat. Primul text îi aparține lui N. G. Eremie. El pornește de la articolul lui Jinarajadasa, admite că teozofia acestuia are „o oarecare logică”, dar sancționează teozofia, care „nu e decât tot o iluzie, ca toate religiile”, în ciuda pretenției de știință. Pe de altă parte, autorul recunoaște importanța iluziilor în economia vieții umane, dar și supraorganizarea și tendința acaparatoare a iluziei religioase, propensiunea ei constantă de identificare cu adevărul însuși și chiar aceea de subjugare a acestuia. Optimismul repudierii vine din scepticismul cu care N. G. Eremie evaluează șansele de impunere ale teozofiei pe continentul european, în condițiile în care pretențiile ei științifice nu au nici o bază, iar haosul spiritual al Europei o face mai susceptibilă față de religiile care se adresează sentimentului, în detrimentul uneia formatată de inteligență.

Tabloul secund al reacției provoacă o arheologie teologică, semnată *Un teolog dețară* (Romanai), concentrată într-o sentință reductivă: „*Plecată de unde a plecat, teozofia ajunge unde trebuia să ajungă: în iudaism*”. Și, ca lucrurile să fie și mai grave, într-un iudaism trunchiat – susține înverșunat autorul –, teozofia nefiind altceva decât „o seamă de zicători cusute una de alta, fără legătură și fără explicare”. Oarecum condescendent față de Jinarajadasa și de Krishnamurti („care trebuia să fie noul Messia”, dar se mulțumește să prezideze congrese teozofice), adică față de niște indieni care nu cunosc creștinismul, teologul deconstruiește articolul *Ce este teozofia?*, lansându-se într-un discurs comparativ pe tema mântuirii și a răului. „*Iată deci încotro merge creștinismul: înspre credința că răul nu e în univers printr-o întâmplare, ci prin necesitate. Răul nu e un accident, ci o stare normală a cosmosului*”, o

²⁶ N.G. Eremie, Un teolog de țară, I.P. Georgia, chimist, *Glose teozofice*, în: „*Ideea europeană*”, V, 1923, nr. 128, pp. 1-2

consecință a păcatului original – precizează teologul, contrariat de teza caracterului accidental al răului din textul teozofic. Mai mult decât atât, mântuirea creștină constituie – precizează el – o operație individuală, lucru neînțeles de teozofie. Dacă în creștinism nevoia mântuirii este de natură metafizică, apreciază acesta, în iudaism necesitatea mântuirii nu are nimic transcendent, hotărâtoare fiind Legea.

A treia reacție critică îi aparține unui om de știință, semnatarul ei fiind I. P. Georgian, chimist. „Mie, ca chimist, mi se pare că Teozofia ar fi, față de știință în genere, ceea ce ar fi o doctrină a virtuților morale a otrăvurilor față de adevărata știință himică” – declară acesta în preambulul lansării unei suspiciuni a cărei țintă o reprezintă, de fapt, conducerea *Ideii europene*, revistă față de care, în finalul articolului, el își exprimă admirația ambiguizată deja prin: „Domnule Director, N-am înțeles eu bine sau D-voastră sprijiniți mișcarea teozofică?”. O asemenea opțiune, evident reprobabilă în viziunea autorului, ar echivala cu încurajarea infestării vieții europene, virile și creatoare, cu un spirit străin, noneuropean, feminin, neputincios și înșelător. Pericolul nu vizează – spune autorul – spiritele puternice, ci doar pe cele influențabile: „Mie, ca chimist, nu mi-i teamă, dar sunt desigur mulți slabi pe care-i cucerește, îi amețește și cu cari încurcă lumea”.

Între cei „slabi” se enumeră, probabil, și țintele ironiei din articolul *Vremuri apocaliptice*²⁷, semnat Nemo, constatare a persistenței expectanței apocaliptice în istorie, un termen-limită privilegiat părăd a fi anul 1930, înainte de care multe organizații și religii prevăd sfârșitul. „Nu cumva – se întreabă retoric autorul, în siajul unei prafaze după Ieremia – sunt aceste vremuri viața obișnuită pe pământ, iar omul «animalul care se vaită»”?

²⁷Nemo, *Vremuri apocaliptice*, în: „*Ideea europeană*”, VI, 1924, nr. 155, p. 3

Bibliografie

1. Revista „*Ideea europeană*”, 1919 – 1928
2. Revista „*Voința*”, Cluj, 1921
3. Bucura Dumbravă, *Cartea Munților*. Colecția Cărților Galbene, București, 1920
4. Bucura Dumbravă, *Pe drumurile Indiei. Cele din urmă pagini*. „Tipografiile Române Unite”, Societate Anonimă. București, 1927
5. Nae Antonescu, *Reviste literare interbelice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

ALEXANDRU ECOVOIU: „SALUDOS” or HOW TO BECOME THE VICTIM OF YOUR OWN FICTION

Diana-Maria Danciu

PhD Student, University of Oradea

Abstract: The novel “Saludos” is an example of immersion in your own imagination. The two narrators lose the notion of reality to the fiction, going to confuse and even to assimilate the latter with the reality of life. Sey Mondy, a Citizen of the World, becomes the victim of his own imagination and attracts into trap a photographer traveler that he meets in a bar in Paris. Sey, a nomad himself, travels the world under the pretext of an absurd contest - TARDIF GLOBE-TROTTER, his aim is not a material one (the million dollars race), but a spiritual one (he's seeking for the absolute truth about the world, he wants to know what the philosophers he learned about had wanted to say, but he didn't understand. Sey creates an alter ego in the person of Magirus, whose role is to provide the necessary impetus to go on when he stays too much in one place. Sey's story is so captivating and engaging, that both characters leave themselves included and lost in its grip.

Keywords: reality, fiction, travelling, spirituality, truth

Aflat în prezent la cea de-a treia ediție a sa, romanul „Saludos” ne arată cum, uneori, putem deveni victimele propriilor ficțiuni. Sey Mondy, un *Cetățean al Lumii* (ECOVOIU, Alexandru, 2004, p. 19) cum îi place să se autointituleze, ne arată cum viața poate lua forma unei călătorii imaginare, așa cum observa Ion Simuț în prefața romanului (SIMUȚ, Ion, 2004, p.5). Prima ediție, mai puțin cunoscută, a fost o ediție cu difuzare limitată, distribuită prin poștă la o editură de club *Prietenii cărții* și *Prietenii scriitorilor*, apoi a urmat a doua ediție editura Gramar, colecția *100+1 capodopere ale romanului românesc* și ce de-a treia ediție la Polirom, colecția *Fiction Ltd.* Andrei Simuț declară că prin acest roman Ecovoiu (și-)a găsit ”formula magică”, stilul și orizontul tematic potrivit (SIMUȚ,

Andrei, 2007, p. 342). Romanul este o ficțiune parabolică despre *angajarea umană, solitară și solidară, în lumea contemporană* (BUCIU, Victor Marian, 2005). Există două personaje-narator – unul care scrie textul propriu-zis și un altul care povestește întâmplările. Este povestea lui Sey Mondy și a lui Magirus, doi globe-trotteri, care participă la o competiție nebunească, absurdă pusă la cale de o bătrână bogată – e o cursă ce valorează un milion de dolari și câștigătorul este cel care ajunge ultimul la Finish. Din cei nouăsprezece tineri înscriși în concurs, doar cei doi supraviețuiesc, restul murind sau renunțând. În momentul povestirii, cursa este încă în derulare.

Saludos debutează cu o discuție în bar. E o discuție între un fotograf aflat la Paris pentru a realiza un album de artă și un călător străin, un *Cetățean al Lumii*, Sey Mondy. Cu toate că sunt doi necunoscuți care se întâlnesc pentru prima dată, Sey îl abordează cu dezinvoltură și îi povestește istoria vieții sale. Deși călătorește în lume sub pretextul unui concurs absurd – TARDIF GLOBE-TROTTER, scopul său este nu unul material (cursa pentru cei un milion de dolari), ci este unul spiritual (vrea să afle adevărul absolut despre lume).

Povestea vieții sale începe destul de obișnuit, dar continuă într-un mod fabulos. E tânăr, are douăzeci și trei de ani și e student la Filosofie. Află de această cursă absurdă (cu tentă distopică) și o ia ca pe un pretext pentru a evada din universul anost în care trăiește și pornește într-o aventură a cunoașterii. Această cursă se dovedește a fi una fără sfârșit, participanții fie abandonând, fie murind în lupta pentru premiu. Pentru Sey Mondy e un drum inițiativ pe care trebuie să-l parcurgă ca să ajungă la esența lumii, iar faptul că află de acest concurs e imboldul de care avea nevoie ca să înceapă căutările. Această cursă se dovedește a fi una fără sfârșit, participanții fie abandonând, fie murind în lupta pentru premiu.

Rivalul său cel mai de temut este Magirus. Acesta îl urmărește din umbră pe Sey, având mereu grijă să-i dea indicii că e prin preajmă. Rolul lui Magirus, considerat că ar fi dublul lui Sey (SIMION, Eugen, 2005, p.6) este de a-i oferi impulsul necesar să-și continue drumul atunci când poposește prea mult într-un loc.

Sey este îmbinarea mai mult sau mai puțin perfectă a celor doi Doni legendari – Don Quijote și Don Juan. Se aseamănă cu primul din prisma călătoriei continue, dar scopul său unic este de a supraviețui și de câștiga cursa ca să se poată retrage din viața activă pe

vaporul pe care s-a născut. Pretutindeni el are câte o Dulcinee frumoasă, exotică, grijulie, tandră, iubitoare. (Madeleine în Paris, Anys – Filipine, Regine M. – Australia, Lucia-Dolores – Barcelona, Tuda – Amazonia, sora Marcella etc.), care-i așteaptă reîntoarcerea cu nerăbdare. Toate aceste femei reprezintă pentru el experiență, maturitate, echilibru, stabilitate, energie. Ele îi transmit iubirea lor pură și-i oferă forța regeneratoare pentru a putea continua cursa, sunt puncte de referință importante pentru călătoria sa, sunt mamele copiilor săi și tot ce are de preț în viață și, cu toate acestea, el nu renunță la competiție, ci se lasă antrenat în cursă de către Magirus.

Deznodământul e plin de suspans: Sey este nevoit să-și întrerupă povestirea și să fugă. Naratorul-personaj, care până atunci ascultase cu luare-aminte confesiunile bătrânului nomad, află de la patronul barului că întreaga poveste e o născocire. Naratorul-personaj se hotărăște să scrie o carte pe baza povestirilor lui Sey. Îl caută și-l anunță de intenția sa, iar bătrânul este revoltat de dezvăluire și îi trăneste telefonul în furcă. După un timp se împlinesc prevestirile lui Sey Mondy referitoare la intenția Custodelui de a stăpâni lumea, apar primele semne ale acțiunii acestuia din urmă. Stupefiat, naratorul-personaj încearcă să reia legătura cu Sey, dar află că acesta a murit în circumstanțe suspecte.

Povestirea bătrânului călător cuprinde evenimente spuse aleatoriu în funcție de starea de spirit a acestuia, astfel că romanul e format atât din fragmente aparținând protagonistului puse cap la cap (fragmentarism subiectiv), cât și din scurte inserțiuni aparținând naratorului-personaj care profită de ocazie să dea detalii relevante referitoare la starea de spirit a bătrânului povestitor, la reacțiile sale în timp ce-și deapănă amintirile (inserții subiective ce creează, printr-un artificiu naratologic, rama cărții).

Pentru naratorul-personaj – Fotograful, Sey Mondy este un reprezentant al tagmei călătorilor, el este *CĂLĂTORUL, MARELE CĂLĂTOR, Ultimul Pribeag Adevărat* (ECOVOIU, Alexandru, 2004, p.18). Aceste referiri generice și expresive ne conduc spre panta unei călătorii parabolice. Ne dăm seama că Sey Mondy nu este un simplu personaj, ci reprezintă un *viajero inmovil, călătorul neclintit ce-și provoacă aventuri geografice și existențiale, fără a se clinti dintr-un anume centru* (VASILE, Geo, 2000, p.I). Identitatea reală a personajului rămâne necunoscută până la sfârșit. Patronul barului în care acesta acostează turiști îl identifică drept René-Lunetistul, un lider al mișcării de Rezistență care vânează criminali de război (ECOVOIU, Alexandru, 2004, p.183). Sey moare căzând dintr-

un elicopter și curând apar semne ale venirii Apocalipsei ca adevărire a prevestirilor nomandului, iar fotografii-narator prezintă primele semne ale alienării.

Interpretarea textului ar trebui să pornească de la următoarele vorbe ale personajului: *Dumneata încerci să devii ceea ce nu ești și asta te salvează. Asta ne scapă pe toți: iluzia că vom fi ceea ce nu suntem* (ECOVOIU, Alexandru, 2004, p. 48). Sey Mondy acționează și reacționează în roman tocmai după acest principiu – el vrea să fie un călător, un Cetățean al Lumii și, dat fiind că nu o face în mod fizic, o face spiritual. Călătoria sa este, așa cum susține și Geo Vasile, una spirituală. Faptul că spiritual poate călători oriunde, îl ajută să supraviețuiască, își cunoaște limitele, se cunoaște pe sine. E o călătorie de găsire a sinelui. Călătorind imaginar/spiritual, el devine un Cetățean al Lumii așa cum își dorește. Existența Custodelui pare o poveste atașată ulterior pentru a face istoria lui Sey plauzibilă. Custodele reprezintă spiritul dictatorial care stă în fiecare dintre noi, oricine poate fi Custodele – *Dacă nu a existat până acum, va exista! O dată ce l-am gândit! Toți!* (ECOVOIU, Alexandru, 2004, p. 189). Custodele e răul, e ceva ce există în fiecare dintre noi, e partea malefică din om de care fiecare se teme.

Romul Munteanu în articolul *Ecovoiu și plăcerea de a povesti*, afirmă că în roman *totul este pus sub semnul îndoielii, începând de la personaje, evenimente, timp, spații, idei etc (...) în acest context, unele personaje ce întrunesc aparențele realului devin emițători de ficțiuni cu mare încărcătură epică* (MUNTEANU, Romul, 1995, p. VII). Călătoria lui Sey fiind una spirituală, toate întâmplările se petrec în subconștientul său. Sunt călătorii inventate de sine pentru sine, adică "ficțiune pentru ficțiune". Sey are nevoie de această ficțiune a călătoriei pentru a pătrunde în adâncurile lumii, ale Adevărului Suprem. E o călătorie în care se cunoaște pe sine, e supus propriilor limite pe care trebuie să le depășească. Romanul este construit pe premisa îndoielii – nu știm dacă personajele despre care Sey vorbește chiar există sau sunt rezultatul imaginației naratorului, întâmplările sunt reale sau proiecții ale imaginarului său. Prin inventarea de ficțiuni, Sey își exercită propriul drept la libertate. (LLOSA, Mario Vargas, 2005, p.9). Romanul este o "odă" ce proclamă *frumusețea spirituală a aventurii* (VASILE, Geo, 2000, p. III), iar Sey Mondy nu este un simplu personaj, ci reprezintă un *viajero inmovil, călătorul neclintit ce-și provoacă aventuri geografice și existențiale, fără a se clinti dintr-un anume centru* (VASILE, Geo, 2000, p. I). Călătoria pe care Sey Mondy o întreprinde e o călătorie de găsire a sinelui.

Călătorind imaginar/spiritual, el devine un Cetățean al Lumii așa cum își dorește să fie.

La o primă vedere, Sey și Fotograful par niște personaje reale – scena inițială e una obișnuită, doi amici (de această dată necunoscuți) stau într-un bar la un pahar de coniac și povestesc (Sey este cel care povestește, iar Fotograful, după cum s-a mai observat pare a fi prototipul ascultătorului ideal – își savurează băutura și ascultă cu încântare aventura delicioasă a interlocutorului său). Pe măsură ce povestirea avansează, apar personaje bizare (prezența dublă a lui Magirus trezește unele suspiciuni – el apare în ambele povestiri: cea a lui Sey și în cea a Fotografului, mai e cea a Custodelui, a cărei prezență, deși nu este zărit fizic de Fotograf, este făcută simțită prin apariția minicasetei cu muzică rock în limba Mo, Madeleine a cărei poveste cunoaște două versiuni – o Madeleine acaparatoare, posesivă și răbdătoare precum Penelopa și o altă Madeleine care e iubita din tinerețe a jidovului, dar care l-a părăsit și din cauza căreia acesta încă suferă, chiar și existența lui Sey trezește suspiciuni – el pretinde că a călătorit în lumea largă sub pretextul unui concurs, în timp ce patronul bistroului îl identifică drept René-Lunetistul, un lider al mișcării de Rezistență), întâmplările devin tot mai incredibile (episodul Lapidariumului este o parte greu de crezut de cineva în deplinătatea activității mentale – e absurdă sechestrarea a 11 scriitori și cu Sey 12 – au ca nume de cod numele celor 12 apostoli - cu scopul de a li se spăla creierele pentru ca un Custode malefic să poată pune stăpânire pe lume și paradoxal, Sey este numit Iuda și el este și singurul care se salvează din acea ”închisoare”).

Însemne ale temei religioase apar în episodul întâlnirii pe vas cu un thailandez bătrân, un pastor candian și un baschetbalist negru. Paradoxal este faptul că ateul grupului e pastorul, adică persoana a cărei menire este de a răspândi cuvântul lui Dumnezeu. Ecovoiu rezolvă problema cât se poate de simplu – pastorul își face treaba mașinal, mecanic: *Nu cred în Cer, îmi spunea, dar sunt un slujitor conștiincios... Nu sunt fățarnic; suntun slujbaş. Sunt plătit.* (ECOVOIU, Alexandru, 2004, pp. 35-36). Persoana care ar trebui să creadă neîndoielnic în existențași în puterea Lui vede în statutul de pastor o meserie ca oricare alta. Baschetbalistul american, care pe deasupra e și negru, crede cu tărie în justiția și legea Divină: *Dacă dispăre și religia, popă netrebnic ce ești, ce ordine crezi tu că va mai exista pe pământ ?* (ECOVOIU, Alexandru, 2004, p.36). Baschetbalistul știe că legea Divină a condus lumea de-a lungul timpului și că oamenii au nevoie de religie nu numai ca formă de disciplină prin reguli și legi, ci și ca un refugiu: *Biserica înseamnă*

refugiu; omenirii îi trebuie un refugiu (ECOVOIU, Alexandru, 2004, p.36). În momentele de cumpănă oamenii își amintesc de Dumnezeu și de faptul ca El îi ajută necondiționat. Baschetbalistul, tocmai cel care ar trebui să fie prea ocupat de cariera în sport, orbit de faimă și de bani, știe că Dumnezeu există și că oamenii au nevoie de El. Pe deasupra, face parte și dintr-un popor asuprit de-a lungul istoriei. Negrii au fost luați, vânduți drept sclavi, adesea oamenii s-au comportat cu ei de parcă nu ar fi fost ființe umane, dar ei nu și-au pierdut credința în Divinitate, ci s-au refugiat în religie. Negrul pune o problemă delicată – *V-ați gândit vreodată la un Dumnezeu negru ori la un Iisus mulatru? Bineînțeles că nu, fiindcă pe lume, totul trebuie sa fie după chipul și asemănarea voastră!* (ECOVOIU, Alexandru, 2004, p.37). Cuvintele sale exprimă durerea unui popor care întotdeauna a fost defavorizat, toate fărădelegile au fost mereu aruncate asupra lor, însă nimic drept, pur, divin nu li s-a atribuit vreodată. Episodul se încheie cu împăcarea dintre baschetbalistul negru și pastorul alb, o împăcare mediată de Sey Mondy. Conflictul dintre cei doi poate fi văzut ca un conflict dintre lumea veche (negrii sunt un popor African, un continent vechi) și lumea nouă (pastorul este canadian, prin urmare aparține Lumii Noi). Rezolvarea conflictului vine de la un popor și mai vechi și la fel de controversat, dar recunoscut atât pentru inteligența sa, cât și pentru credința în Dumnezeu - de la un evreu (Sey este jidov).

Saludos e, de asemenea, și roman de iubire. Sey experimentează mai multe tipuri de iubire. Cunoaște iubirea carnală (Regine M., Lucia-Dolores etc.), iubirea spirituală (sora Marcella), o iubire sufocantă (Madeleine), iubirea în stare pură (Tude care e sălabatică și pură), iubirea experimentală (Annays cea creată în eprubetă). Fiecare femeie din viața lui e un reper în drumul său, e o pecete pe care o lasă pe fiecare continent pe care pășește, pe harta lumii, căci aceste femei dau naștere copiilor săi, urmașilor neamului său. Acestea sunt niște Penelope moderne care în așteptarea lui țes pânzele amintirilor și-i cresc vlăstarele.

De notat în acest roman este tema cărții. Personajul-narator, inițial un fotograf venit la Paris ca să realizeze un album de artă despre statuile din Paris, devine, sub incidența povestirii lui Sey, scriitor. El este cel care scrie romanul *Saludos* din dorința de a povesti viața jidovului călător, a *Ultimul Pribeag Adevărat* (ECOVOIU, Alexandru, 2004, p. 61). Spre deosebire de celelalte romane ale sale, în *Saludos* accentul nu este pus pe condiția scriitorului și pe impactul creației sale, ci pe călătoria spirituală. Fiecare personaj

săvârșește călătoria care îl va duce cât mai aproape de Adevăr. Fotograful ajunge scriitor în mod accidental în timpul călătoriei sale la Paris. Dorința sa de a scrie pornește de la curiozitatea de a afla cât mai multe despre Sey și de a descoperi adevărul din poveștile sale. Aici literatura se dorește a fi un instrument de investigație detectivistă, dar care va deveni sursa alienării.

Sfârșitul romanului insistă pe faptul că nu există indivizi umani, ci *roluri angajate în (i)realitate* (BUCIU, Victor Marian, 2005) - Fotograful, devenit scriitor, nu mai e *un ins sănătos* (ECOVOIU, Alexandru, 2004, p. 195), e atât de implicat în opera sa, în povestirea lui Sey, încât i se pare că oamenii de pe stradă seamănă cu acesta și cu Magirus și chiar cu sine însuși. Își dă seama că nu există individualități, că toți oamenii sunt la fel – au aceeași structură fizică, diferența dintre ei stă în spiritualitate *văd tot mai mulți indivizi care seamănă cu mine (...) doar îmi seamănă, nefiind însă identici mie în perseverență și-n scopuri* (ECOVOIU, Alexandru, 2004, p. 196), descoperă că în sinea sa există o putere demiurgică, Custodele există în el și fiecare *Simt în mine ceva demiurgic. Voi fi Custodele! Măine pornesc spre defileu* (ECOVOIU, Alexandru, 2004, p. 196). Acest sfârșit îl încadrează în *seria romanelor "apocaliptice"* (BÂRNA, Nicolae, 2001, p. 126) atât de specifice literaturii postdecembriste, deși autorul încearcă să se sustragă încadrării în vreo grupare/mișcare literară. Există, desigur, și alte trăsături specifice literaturii postmoderne, care se regăsesc în acest roman, dar și în celelalte opere ale sale, precum: discursul autoreflexiv și *narcisic* (SIMUȚ, Andrei, 2010), limbajul scriitoricesc aflat în continuă evoluție și care se reînnoiește odată cu fiecare experiență a scrisului, jocul liber al discursului, intertextualitatea (se fac trimiteri la citate și la personaje biblice, dar și la alte opere importante din literatura universală sau chiar la propriile sale opere), utilizarea frecventă a simbolurilor și, mai ales, a personajelor-simbol datorită încărcăturii emoționale și semnificative, stilul intelectualist-ludic, textualismul (scriitorul este un Demiurg, iar opera scrisă de acesta este echivalentul lumii create de Dumnezeu biblic) și autoreferențialitatea, antropocentrismul (literatura este țesătura fină unde corporalitatea se împreunează cu spiritualitatea), globalizarea, impactul social și spiritual al operei sale.

Saludos se deosebește de restul romanelor postmoderne prin *prezența, în text, a unui "joc de oglinzi" complex* (BÂRNA, Nicolae, 2001, p. 127), un joc mai puțin *carnavalesc, caleidoscopic, grotesc, ludic* (BÂRNA, Nicolae, 2001, p. 127), e un joc *mai auster în*

înfățișare și mai "luminous "(BÂRNA, Nicolae, 2001, p. 127) față de jocurile postmoderniștilor.

Bibliografie

1. BÂRNA, Nicolae, *Din nou despre Saludos*, vol. *Prozastice*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004
2. BUCIU, Victor Marian, *Criterion*, revista *Familia*, nr. 1 (471), Oradea, ianuarie 2005
3. <http://arhiva.revistafamilia.ro/2005/1-2005/criterion.htm>
4. ECOVOIU, Alexandru, *Saludos*, Iași, Editura Polirom, 2004
5. LLOSA, Mario Vargas, *Parabola teniei*, vol. *Scrisori către un tânăr romancier*, seria *Mario Vargas Llosa*, București, Editura Humanitas, 2005
6. MUNTEANU, Romul, *Alexandru Ecovoiu și plăcerea de a povesti*, revista *Azi literar*, 30 octombrie, 1995
7. SIMION, Eugen, (coordonator general), Academia Română. *Dicționar General al Literaturii Române*, vol 3, E/K, București, Editura Univers Enciclopedic, 2005
8. SIMUȚ, Andrei, *Puterea distructivă a ficțiunii*
9. <http://metacritic.wordpress.com/2010/12/03/puterea-distructiva-a-fictiunii/>
10. SIMUȚ, Andrei, SIMUȚ, Ion (coord.), *Romanul apocaliptic în perioada postdecembristă*, vol. *Valențeeuropene ale literaturii române contemporane*, Oradea, Editura Universității din Oradea, 2007
11. SIMUȚ, Ion, *Viața ca o călătorie imaginară*, Prefață la Alexandru Ecovoiu, *Saludos*, ediția a III-a, Iași, Editura Polirom, 2004
12. VASILE, Geo, *Călătoria narațiunii spre centrul spiritual*, Prefață la romanul *Saludos*, ediția a II-a, colecția *100+1 capodopere ale romanului românesc*, București, Editura Gramar, 2000

THE CRITICAL DIALOGUE AND ITS RECEPTION IN ION CHINEZU ' S WORK

Mirela Cioloca

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: When talking about the critical dialogue we can consider the literary criticism, in this case Ion Chinezu' s contribution towards the work interpretation of some known Romanian and Hungarian writers.

I find the " critical dialogue " term the most suitable for the literary critic's contributions, because his contributions haven't been left unanswered, his remarks were intercepted and analized. Ion Chinezu tried to go inside the work, to identify the author's first intention. It seems he managed, because his criticism was highlited especially by his publication, " Gând românesc ".

As a consequence of the fact that he lived in Transylvania, Ion Chinezu could easily observe the essential points that flew from the Transylvanian writer's works. Even the times of spiritual crisis experienced by the literature from this area have been noticed, and the moment when it reached a favorable environment for literary creation as well.

That is why, Ion Chinezu's contribution to the development of critics is valuable.

Keywords: cultural, creative, development, guiding, universality.

Potrivit lui Edgar Papu, numele lui Ion Chinezu nu se poate separa de revista *Gând românesc*, care poate fi considerată cea mai bună revistă ardeleană din perioada interbelică.¹ Revista *Gândirea* se mutase la Bucureşti, *Darul Vremii* a fost aproape inexistent iar *Gazeta de Transilvania* cuprindea mai mult dări de seamă ale *Astrei*. Ion Chinezu semnalează necesitatea înfiinţării unei noi publicaţii, fiind de asemenea propus să conducă noua revistă .²

¹Edgar Papu, *Un apostol ardelean*, în „România literară”, nr. 40, 1969, p.3.

² Ovidiu Bârlea, *Ion Chinezu* în „Steaua”, noiembrie 1984, anul XXXV, p. 42.

Revista a apărut sub îndrumarea *Astrei*, la al cărei Congres cultural din 1930 se dezbate probleme legate de o nouă adaptare la cerințele societății, la viața care este impusă de vremurile moderne. Se dorea implicarea asiduă a noii generații de tineri, participarea acestora la evenimente culturale. Toate acestea ar fi adus un nou suflu, deoarece cultura ar fi beneficiat astfel de forța creatoare a tinerilor intelectualilor. De aceea punctul următor pe agenda redacțională îl constituie înființarea unei reviste. Aceasta își face simțită prezența în mai 1933, „În format de carte (27 × 17 mm), cu o copertă de un galben pal, pe care stă scris cu litere albastre mari *Gînd românesc*, numărul 1 al publicației însumează 48 p. Pe verso-ul copertei se menționează : <<Revistă de cultură editată de Astra. Apare lunar sub conducerea unui comitet. Redactor: Ion Chinezu, Secretar de redacție, Olimpiu Boitoș >>.”³

Scopul revistei *Gînd românesc* este de a promova tinerele talente, de a revitaliza viața literară prin încurajarea noilor scriitori. În paginile revistei se va întâlni pe lângă beletristică și critică și istorie literară . Numerele revistei pornesc la drum, aproape fiecare, cu câte un studiu de sinteză care reflectă clasicismul- atât cel antic: Horațiu și Ovidiu, cât și cel autohton: Eminescu, Creangă, Caragiale. Ion Chinezu acceptă în publicația sa scrierile fiecărui colaborator, chiar dacă prin aceasta permitea mediocritatea.⁴ În poezie se remacă Ion Pillat, Emil Isac, Aron Cotruș, Mihai Beniuc, Radu Brateș, Teofil Bugnariu, Radu Stanca. În proză se remarcă Ion Agârbiceanu, Victor Papilian, Ion Vlasiu. Pavel Dan publică nuvelele *Poveste țărănească*, *Fragmente*, *Zborul de la cuib*, *Înmormântarea lui Urcan bătrânul*. Colaborarea scriitorului cu revista *Gînd românesc* îi deschide drumul spre critica literară, mai ales datorită faptului că aceasta era asigurată de însuși Ion Chinezu.⁵

În primul număr al revistei *Gînd românesc*, Ion Chinezu amintește prin *Cuvânt înainte* obiectivul înființării revistei. În concepția sa, viața ardeleană de după 1918 a intrat într-un regres. Ardealului nu i s-a acordat atenția cuvenită. „Clasa cultă ” se lasă mereu abătută de la rostul ei

³Vasile Fanache, *Gînd românesc și epoca sa literară, Studiu și bibliografie cu un cuvânt înainte de academician David Prodan*, Editura Enciclopedică Română, București, 1973, pp.XLII-XLIII.

⁴Vasile Fanache, *Revista „Gînd românesc” și personalitatea criticului Ion Chinezu*, apud Ion Chinezu, *Relief în posteritate*, Studii și comunicări prezentate la simpozionul științific prilejuit de centenarul nașterii eminentului cărturar (Tîrgu- Mureș, 4-5 iunie 1994), volum îngrijit de Melinte Șerban, Dimitrie Poptămaș și Mihail Mircea, Fundația culturală „Vasile Netea”, Caiete mureșene-2, Tîrgu-Mureș, 1999, p.59.

⁵*Idem*, p.62.

adevărat. Vina aparține atât bătrânilor cât și tinerilor care au nesocotit valorile și s-au lăsat cuprinși de alte preocupări.⁶

După cum afirmă Gabriel Țepelea, scopul revistei este clar punctat de Sextil Pușcariu. După Unire, fiecare provincie trebuie să participe prin resurse proprii la îmbunătățirea culturii naționale. Nu totul trebuie să vină de la conducerea țării, ci de la fiecare cetățean: „Revista e concepută ca o expresie a latențelor transilvane în context românesc în toate domeniile, având un caracter enciclopedic.”⁷

Instituirea unui element creator și promovarea culturii în rândul transilvănenilor se dorea realizată atât în mediul universitar cât și în cel muncitoresc. Prin intermediul paginilor revistei se făcea apel și la o adaptare, modernizare a agriculturii prin promovarea ideilor inovatoare. Ca urmare, s-a propus chiar înființarea unor instituții de învățământ superioare țărănești accesibile atât bărbaților cât și femeilor. În special în perioada rece, iarna, o serie de țărani tineri frecventau cursurile în diverse centre. Acestea erau ținute de reprezentanți științifici care informau și instruiuau cu privire la noutățile din domeniul agricol, sanitar. Pe lângă aceste momente teoretice se desfășurau și activități practice- coruri, fanfare, competiții sportive.⁸

Gând românesc desfășura astfel o activitate însemnată care avea ca scop dezvoltarea intelectuală a poporului, implicarea lui în evenimente care să îl înalțe din punct de vedere spiritual și să contribuie la realizarea unității naționale. „Astfel, Despărțământul de la Cluj relatează că în comuna Suceag s-au ținut în 1933, peste 270 șezători culturale și 480 conferințe; același despărțământ a ținut și cursuri de alfabetizare în rândul muncitorilor și țăranilor : Teatrul Național din Cluj a organizat spectacole pentru țărani, deplasându-se în diverse centre rurale; ”.⁹

Paginile revistei cuprindeau de asemenea critică dar și eseu. Cei care se îndeletniceau cu acestea erau Ion Chinezu, Ion Breazu, Tudor Vianu, Al. Dima, Edgar Papu, Henri Jacquier, Sextil Pușcariu, Lucian Blaga, Vasile Băncilă, D.D Roșca, Ovidiu Papadima, Constantin Noica, Nicolae Mărgineanu, etc.¹⁰

Revista este una lunară, însă de multe ori se publică două numere din cauza problemelor financiare. În ultimul an apare un singur volum de 96 de pagini. Asociația *Astra* nu acoperă mai

⁶*Gând românesc*, Revistă de cultură editată de Astra, No.1, Anul I, mai 1933, p.1.

⁷Gabriel Țepelea, *Așteptând...Însemnări periodice 1978-1979, Însemnări periodice 1981-1982*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1997, Editura Cogito, Oradea, 1997, p.197.

⁸*Ibidem*, p.198.

⁹*Ibidem*, p.199.

¹⁰Vasile Fanache, *Revista...*, p. 62.

mult decât un sfert din costul tipăririi, iar ceea ce rămânea provenea din abonamente. Începând cu 1936 problemele redacției se află în totalitate în grija sa. Revista va ajunge la 1200 de exemplare, fiind căutată în rândul oamenilor de cultură.¹¹

Din corespondența purtată cu Vasile Băncilă în 1937 reiese faptul că revista *Gând românesc* avea parte de adevărate dificultăți. Nici din partea politicianilor nu a beneficiat de susținere. Cel care a dus greul a fost Ion Chinezu, înzestrat cu un talent deosebit și o dăruire exemplară pentru poporul român. Vasile Băncilă îi declara: „Cred că n-ai suferit în toată viața ta cât suferi de când scoți *Gând românesc*. E adevărat: ai creat o mare revistă și o mândrie pentru Ardeal. Dar îmi pare rău că trebuie să înduri atât!”¹²

Implicat în fiecare moment al publicației sale, Ion Chinezu se adâncea în discuții cu fiecare debutant, se entuziasma atunci când simțea că ar sta în fața unui mare talent, iar prin corespondența sa păstra vie legătura cu cei care colaborau. Personalitatea criticului era covârșitoare, încât nici chiar micile ironii nu îl dezarmau. Gabriel Țepelea relatează un astfel de moment când era student la Cluj și răsfoia lacom paginile revitei, dornic să fie colaborator și el. A publicat o epigramă în *Caleidoscop*, adresată lui Ion Chinezu: „*Mă-ntrebi ce-o fi având revista/ De-i searbădă și fără crez?/-Păi lucru foarte explicabil/ Când e condusă de-un...chinez.*”¹³

La o întâlnire ulterioară, reacția criticului nu a fost nici pe departe una acidă. Din contră, a purtat discuții amicale interesându-se de activitățile sale „scriitoricești” pe lângă epigrame. Între cei

doi s-a încheiat o prietenie ce avea să continue, marcată de schimburi de opinii, colaborări, respect reciproc.

Menirea revistei era de a cuprinde în paginile ei pe toți scriitorii, indiferent de etnie sau provincie. După anul 1918 s-au creat condiții pentru ca dorința afirmării creatoare să se poată realiza. *Gând românesc* venea în sprijinul acestor idei. Transilvania era, în concepția lui Ion Chinezu, cea care avea o datorie morală de îndeplinit, de a sprijini talentul și de a-l promova. Revista era o unealtă de promovare a culturii: „Ea a fost fluidul de energie care a circulat prin

¹¹Idem, *Gând românesc...*, p. XLIV.

¹²*Ibidem*, pp. 118-119.

¹³Gabriel Țepelea, *op. cit.*, p.185.

toate încheieturile vieții ardelenee, cea mai cuprinzătoare disciplină în cadrele căreia intelectuali și țărani s-au topit în mase sufletești, vibrând la unison.”¹⁴

Pregătirea intelectuală începută la Blaj, continuată la Budapesta, București, Paris creează mediul favorabil pentru ca Ion Chinezu să se dezvolte, să se desăvârșească și astfel să conducă revista *Gând românesc*. Mai ales că, întors în Transilvania, a simțit imperios necesitatea unei schimbări, a unei adaptări la cultura națională și apoi la cea europeană. Astfel, Ion Chinezu scria în nr.3 părerea sa cu privire la mutarea Școlii de arte plastice de la Cluj la Timișoara: „Șapte ani de zile Clujul, pepinieră de miniștri, n-a fost în stare să găsească un local care să adăpostească cu demnitate migala rodnică a unor oameni devotați frumosului, al căror nume vor stăruia, totuși, în amintirea Ardealului, ceva mai îndelungat decât acelea ale excelențelor de totdeauna”¹⁵

Gând românesc pornește cu un elan de a aduce schimbări în ceea ce privește elementele valoroase ale trecutului și promovarea unui spirit de sinteză și de acțiune creatoare. În *Cuvânt înainte* Ion Chinezu precizează punctele teoretice care stau la baza elaborării revistei. Va mai aminti însă de nenumărate ori neobișnuitele circumstanțe ale Transilvaniei de după realizarea Unirii care influențează atât viața politică cât și cea culturală și estetică.¹⁶

Deoarece modul de viață era preponderent rural, era de așteptat ca și literatura să reflecte acest lucru. Chiar și *Astra* își încetase activitatea, astfel încât Transilvania traversează o perioadă de prăbușire culturală. Personajele literaturii erau țărani și eroi populari. De aceea, pe fondul unei astfel de societăți apariția criticii literare se lovește de punți greu de trecut. Un alt motiv al unei aproape inexistente vieți culturale îl reprezintă și exilul scriitorilor dincolo de Carpați „în nădejdea de a găsi climatul unei literaturi pusă în << serviciul >> cauzei transilvane. Din motive prea bine cunoscute, Slavici, Iosif, Chendi, Goga, Rebreanu și-au afirmat talentele nu <<acasă>>, ci în ambianța propice a Bucureștilor, de acolo difuzând o lume destinată unui misionarism social și etic.”¹⁷

Odată cu apariția revistei *Gând românesc* și a rolului de îndrumător al lui Ion Chinezu, se mută accentul de pe literatura locală pe literatura care să aibă implicații naționale și europene. Se renunță la misionarism și se dorește o integrare în universalitate. Dorința de a căuta realizări

¹⁴Chiorean Ioan, Koczian Ladislau, Nițu Valeriu, Ploșteanu Grigore, *Profiluri mureșene*, vol I, Tîrgu- Mureș, 1971, p.294.

¹⁵ I. Negoitescu, *Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj, 1970, p.144.

¹⁶Vasile Fanache, *Gând românesc...*, p.XLVI.

¹⁷*Ibidem*, p.XLVII.

imediate, satisfacții momentane este considerată dăunătoare. „De atitudinea critică pe care o va lua tânăra generație față de vechile forme închistate, << va depinde coloratura, mai mult; însăși substanța culturii românești de mâine>>”.¹⁸

Începând cu 1934 școlile țărănești se puteau întâlni în Transilvania. Revista *Gând românesc*, care continua ideile *Astrei* dorea să promoveze și categoriile sociale nebăgate în seamă. În prezentările sale, Ion Chinezu menționează adunările *Astrei*, „accentuând prin amploarea faptelor că „Astra” nu a rămas dezorientată, că s-a axat pe ridicarea păturilor de jos și că e o instituție contemporană, nu desuetă”.¹⁹ Pe lângă Ion Chinezu se remarcă Ion Breazu și Olimpiu Boitoș, mânăți de aceleași idealuri. Odată cu revista s-au format și noi concepții ale unei generații care se educase la Viena, Budapesta, Roma, și care dorea implementarea ideilor în propria țară, acum reîntregită. Revista descinsă din *Astra* întrunește elemente de cultură materială și civilizație, „are un program, care, dacă în domeniul literar-artistic nu diferă prea mult de cel al revistelor cu caracter enciclopedic din epocă, ne apare din punct de vedere social realist și, uneori, anticipativ.”²⁰

Potrivit lui Ovidiu Bârlea, scriitorul reprezentativ care s-a lansat prin intermediul revistei *Gând românesc* este Pavel Dan, care și-a publicat în revistă creațiile semnificative. El a beneficiat, de asemenea, de calitatea de critic și de îndrumător pe care o exercita Ion Chinezu. I-a urmat îndeaproape sfaturile, ca pe ale unui prieten. Deși în ultima parte a vieții scriitorul a fost bolnav și a stat mai mult prin spitale, i-a fost alături prietenia mentorului său. Volumul *Urcan bătrânul*, apărut postum, i-a fost îngrijit de Ion Chinezu, care i-a dus la îndeplinire astfel ultima sa dorință. El și-a dat seama de talentul de prozator al lui Pavel Dan: „Originalitatea artei lui Pavel Dan constă, în primul rând, tocmai în această fuziune a două moduri opuse de a percepe și a exprima viața satului. Se îmbină adecă în povestirile lui într-o dozare absolut personală cel mai acerb realism cu un fantastic îndrăzneț, care coboară de-a dreptul din basm, din baladă și din descântec.”²¹

Prin înțelegerea prozei lui Pavel Dan, Ion Chinezu dă dovadă de o bună cunoaștere a foclorului. Aceasta se pune în primul rând pe seama cunoașterii colecțiilor literaturii populare

¹⁸Ion Chinezu, *Cuvânt înainte* în *Gând românesc*, I, 1933, nr.1 (mai), p.3, apud Vasile Fanache, *Gând românesc...*, p.XLIX.

¹⁹Gabriel Țepelea, *op.cit.*, p.199.

²⁰*Ibidem*.

²¹Ovidiu Bârlea, Ion Chinezu în *op.cit.*, p.42.

din Sântana de Mureș, satul său natal; iar în al doilea rând contactului cu profesorul G. Alexici din Budapesta, bun cunoscător al folclorului român și maghiar. De aceea criticul literar poate face comparația între proza pe care i-o dăduse Pavel Dan și paleta folclorică cu care intrase în contact.²²

Tot datorită cunoașterii folclorului, Ion Chinezu a reușit să intuiască trăsătura specifică a poeziei lui Lucian Blaga, de care l-a legat, de asemenea, o prietenie strânsă, și ale cărei poezii le acceptase în *Gând românesc*. După ce Blaga ocupă catedra de filosofia culturii la Universitatea clujeană în 1939 se formează și se dezvoltă liantul prieteniei dintre cei doi. .

Prietenia celor doi s-a format în tinerețe, datorită unei admirații și stime reciproce, apoi s-a dezvoltat de-a lungul anilor. În 1930 își scriau „cu deferență- Blaga felicitându-l în 31 iulie de la Berna pentru cartea sa, dar specificând judicios: „Pentru puterile D-tale subiectul este (...) în sine prea mic”²³ Blaga își declară prietenia definitivă față de „chineji”. Au loc chiar și schimburi poetice „La 31 iulie 1930 Blaga îi cere de la Berna balada „Voichița” pentru o antologie de poezii populare în traducere, pe care o pregătea”²⁴

În 27 noiembrie 1934 Lucian Blaga îl include pe Ion Chinezu în bucuria declanșată de piesa „Avram Iancu” la Teatrul Național din Cluj. Tot prin intermediul corespondenței, dovadă a prieteniei lor, Blaga îi dezvăluie dorul de țară care îl macină neconținut și „încântarea de a fi găsit la Lisabona „brânză mioritică, de munte”. La 16 noiembrie 1937, cu perspectiva instalării definitive la Cluj, îi promite să devină „stâlp permanent al revistei” făcând „planuri mari și realizabile”²⁵

Ajutorul lui Ion Chinezu la prezentarea dramei „Avram Iancu” este decisiv: „i-a publicat toate materialele trimise, i-a dat sfaturi drepte, i-a rezolvat diverse încurcături...i-a molcomit sensibilitatea în conflictele cu Iorga,...și, bineînțeles, i-a scris epistole minunate, în care îi destăinuiește greutățile întâmpinate cu aparițiile tot mai spațiate ale „Gândului românesc”.²⁶ Mai presus de toate și-a declarat prietenia necondiționată. În scrisoarea din 14 martie 1939 Ion

²²*Ibidem*, p.43.

²³*Ion Chinezu-Relief în posteritate- Studii și comunicări prezentate la simpozionul științific prilejuit de centenarul nașterii eminentului cărturar(Tîrgu- Mureș, 4-5 iunie 1994)*, volum îngrijit de Melinte Șerban, Dimitrie Poptămaș și Mihail Art. Mircea, Fundația Culturală „Vasile Netea”, Caiete mureșene-2-, Tîrgu- Mureș, 1999, pag.30

²⁴*Idem*, p.31.

²⁵*Ibidem*.

²⁶*Ibid.*

Chinezul recunoaște faptul că tăcerea lui Blaga face parte din el însuși, din creația sa. Prietenia cu marele poet este covârșitoare, îl secătuiește pe Chinezul, îl epuizează, simte că toate cuvintele pe care el le rostește sunt incomparabile cu măreția tăcerii lui Blaga „Am înțeles mai mult ca oricând *Luceafărului* lui Eminescu. Experiența mea e prețioasă și amară în același timp, și se rezumă la următorul paradox extraordinar: condiția cunoașterii adevărate a unui om mare e distanța”.²⁷

Întors în țară după drumurile prin capitalele europene, Lucian Blaga dorește revederea cu mult iubirii prieteni, mai ales cu Ion Chinezul. Așezat la Bistrița, de unde putea privi spre Călimani, Lucian Blaga îi scrie prietenului său în 1939. Îl invită și îl așteaptă pe Ion Chinezul la casa lui din Bistrița. Însă nu îi este dat să îl vadă venind.²⁸

Și prin intermediul lui Ion Chinezul se realizează impunerea creației lui Lucian Blaga, deoarece este considerat de criticul literar „figura cea mai complexă a Transilvaniei de după realizarea idealului de unitate națională”²⁹

Când vorbește de volumul *La curțile dorului*, Ion Chinezul susține că titlul este luat din poezia populară, iar „alegerea lui dovedește din nou stăruitoarea așezare a poetului în constelația sensibilității autohtone.”³⁰ Iar poezia din acest volum este o poezie a dorului de țară: „acesta îi este laitmotivul, acordul care murmură în adâncul ei, centrul de polarizare care îi dă unitate”³¹ Același sentiment, spune criticul, reiese și din elegia *Ani, pribegie, și somn*, care e considerată printre operele de înaltă valoare ale literaturii românești.

Un alt element identificat de Ion Chinezul e cel religios- în *Ciocârlia*, *Bunăvestire pentru floarea mărului* și *Oaspeți nepoftiți*. Ideea din *Ciocârlia* trimite spre paști, înviere și înălțare. „Atributele ciocârliei, cu trupul ca bucatele/ mult lăudatele,/ cu glasul ca seninul,/ cu sânge ca aminul.../ Hristosul păsăresc/ ce-n fiecare zi/ se-nalță o dată/ biruitor fără fier/ din holdă la cer... condensează de fapt două serii de reprezentări: înălțarea biruitoare din mormânt a Domnului și zborul din holdă la cer al ciocârliei.”³² Astfel, divinul devine palpabil, aflat în apropierea ființelor omenești.

²⁷*Ibidem*, p.32.

²⁸*Ibid*, p.89.

²⁹ Antonescu, Nae-*Scriitori uitați*, Ed. Dacia, Cluj- Napoca, 1980, p.199.

³⁰ Ion Chinezul- *Pagini de critică*, Ediție îngrijită și prefată de I. Negoțescu, Editura pentru literatură, București, 1969, p.38.

³¹*Idem*, p.39.

³²*Ibidem*, p.40.

În *Oaspeți nepoștiți* se remarcă tradiția magilor care au sosit să se închine pruncului. Alături de ei se proștern și conducători daci, sosiți din miază-noapte „cu oile și bourii”. Este creată o atmosferă tipică de sat „romănesc, fabulos și real totodată, sat de basm și de colindă.”³³

Referindu-se la prezența oniricului, Ion Chinezu afirmă că acesta nu poate lipsi din creația lui Lucian Blaga deoarece ține de structura sa interioară.

Iar somnul „ca stare de liniște cu înțelesuri profunde, ca un rai pierdut pe care sufletul îl regăsește în momentele lui de totală retragere din contingentele efemere, ca un moment de cufundare în obscurele adâncuri vegetale ale firii, e adesea pomenit...:

”Numai noapte, în fiece noapte/ somnul mai vine,/ sosindu-mi din depărtatele plaiuri,/ mi-aduce un pic de întuneric,/ ca un pumn de țărână din patria mumelor,/ din cimitire de raiuri”³⁴

În *Prefață* la volumul *Pagini de critică*, Ion Negoitescu își exprimă regretul cu privire la caracterul restrâns al operei lui Ion Chinezu, punctând, de asemenea, finețea observației în analiza poemelor lui Lucian Blaga: „Există anume în această carte o transparență și o ușurință aeriană, o lumină de azur care ni se par aduse într-adevăr de pe îndepărtate țărmuri latine. Ea poartă pecetea unui peisaj preraphaelit, de legendă, conturat cu o eleganță spirituală, în linii pline de grație și de cumpăt, în dulci culori de acuarelă cerească”.³⁵

O parte din cronicile revistei au fost adunate în volumul *Pagini de critică* (1969). După părerea lui Mircea Zăciu, spre deosebire de alți critici care folosesc un ton malițios, Ion Chinezu atrage tocmai prin „timbrul ...afectiv, simpatetic, ideea de comuniune stabilită între critic și autorii săi”.³⁶ Ceea ce atrage este tocmai atmosfera care se degajă din paginile criticii sale, una prietenoasă, afirmativă. „Lecturile sunt selective, directe așadar, cititorul pare un degustător rafinat, care nu-și pierde vremea cu autori străini de propria lui sensibilitate, căutându-i doar pe aceia la care descoperă o fibră comună, o înrudire temperamentală, de viziune ori de concepție.”³⁷ Punându-i în lumina criticii sale pe scriitorii transilvăneni precum Gheorghe Șincai, Șt. O. Iosif, Octavian Goga, Ion Agârbiceanu, Lucian Blaga, Liviu Rebreanu, conducătorul *Gândului românesc* crede într-un „templu literar care să unească pe toți larii unui

³³ Ion Chinezu-*Relief în posteritate*-, p.41.

³⁴ Ion Chinezu-op. cit., pag.42

³⁵ Idem, pag. XI.

³⁶ Mircea Zăciu, *Ca o imensă scenă, Transilvania...*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1966, p.293.

³⁷ *Ibidem*, p.294.

cămin ardelenesc.”³⁸ Ceea ce făcea criticul izvora tocmai din structura personalității sale, din interiorul ființei, deoarece el comenta și analiza dintr-o adevărată pasiune, plăcere, simțindu-se parte a vieții: „El e un diletant superior, în sensul că citește și comentează din plăcerea lecturii și cu credința că actul lecturii e omagiul unei amicitii...”³⁹

Pe lângă literatura română, o altă sferă de interes a reprezentat-o literatura maghiară și săsească din România. Ion Chinezu este cel care a elaborat pentru prima dată o sinteză a literaturii transilvănene - *Aspecte din literatura maghiară ardeleană* (1930). El credea cu desăvârșire că, pentru a cunoaște un popor trebuie să cunoaștem prima dată literatura lui. De aceea a făcut o incursiune în literatura maghiară ardeleană și în rolul pe care aceasta îl are în sfera literaturii române. Ceea ce și-a propus a fost o deschidere a minților spre înțelegerea diverselor ipostaze pe care le cuprinde literatura, o îndrumare spre adevăratele valori. Deoarece a stăpânit limba și literatura maghiară, Ion Chinezu a putut trata cu ușurință manifestarea acestora în Transilvania. A căutat să trateze cu receptivitate artistică doar acei autori care se apropiu de viziunea sa și pe care îi înțelegea.

Astfel, precum Titu Maiorescu a fost un îndrumător pentru generația Junimii, Ion Chinezu a ocupat postul de „spiritus rector” pentru numeroși scriitori, artiști și tineri interesați de viața culturii: „Datorită modului în care și-a îndeplinit magistratura critică, în genere veghea intelectuală, revista clujeană, una dintre cele mai influente în epocă, a fost o școală de formare a bunului gust literar”⁴⁰

Datorită sincerității în actul critic și capacității sale de analiză, Ion Chinezu a reușit să intuiască elementele propice literaturii române, și să își extindă, de asemenea, analiza și asupra celei maghiare și săsești.

³⁸*Ibidem.*

³⁹*Ibidem*, p.295.

⁴⁰Nicolae Tatu, *Ion Chinezu- cum l-am cunoscut* în „România literară”, 32,24-30 august 1994 (Anul XXVII), p.15.

Bibliografie

1. Antonescu, Nae, *Scriitori uitați*, Ed. Dacia, Cluj- Napoca, 1980
2. Chinezu, Ion, *Pagini de critică*, Ediție îngrijită și prefată de I. Negoțescu, Editura pentru literatură, București, 1969
3. Fanache, Vasile, *Gând românesc și epoca sa literară, Studiu și bibliografie cu un cuvânt înainte de academician David Prodan*, Editura Enciclopedică Română, București, 1973
4. *Gând românesc*, Revistă de cultură editată de Astra, No.1, Anul I, mai 1933
5. Ioan, Chiorean, Ladislau, Koczian, Valeriu, Nițu, Grigore, Ploșteanu, *Profiluri mureșene*, vol I, Tîrgu- Mureș, 1971
6. Ion Chinezu, *Relief în posteritate, Studii și comunicări prezentate la simpozionul științific prilejuit de centenarul nașterii eminentului cărturar (Tîrgu- Mureș, 4-5 iunie 1994)*, volum îngrijit de Melinte Șerban, Dimitrie Poptămaș și Mihail Mircea, Fundația culturală „Vasile Netea”, Caiete mureșene-2, Tîrgu-Mureș, 1999
7. Negoțescu, I., *Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj, 1970
8. Papu, Edgar, *Un apostol ardelean*, în „România literară”, nr. 40, 1969
9. *România literară*, 32, 24-30 august 1994 (Anul XXVII)
10. *Steaua*, noiembrie 1984, anul XXXV
11. Tepelea, Gabriel, *Așteptând...Însemnări periodice 1978-1979, Însemnări periodice 1981-1982*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1997, Editura Cogito, Oradea, 1997
12. Zăciu, Mircea, *Ca o imensă scenă, Transilvania...*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1966

THE MORNINGS OF A NOVEL

Carmen Florea

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract. Alexandru George is a postmodernist Romanian writer whose main concern was to connect epochs through literature, innovating the classic style of a presumptive bored novelist, while bringing up specific techniques, such as the taste for intertextuality. The approach might appear challenging, if we reconsider the time his book, Early in the Morning, had been published, just a few years before the fall of the communism (1987), when any peculiar literary attempt could have been primarily rejected. However, he manages to project a canvas for rhetorical meanings and inner misunderstandings, though he advances a temerary plot, seen as a double construction. At first sight, two narratives develop, one of a child, subjected to a still idilic reality of a rural immemorial time, the other of a so-called foreign star, a sportman, one of the child's favourite detective-story character. The first one introduces his own world: some boys of his age, quite different – usual, almost creasy, stubborn, isolated – and other adults – his mom, the hostess and a few neighbours. The second protagonist takes us to the Western civilization, one with an English scent, but not good enough to cover the mystery of a forced and not a very credible murder. Behind or beyond, the imminence of the Second World War, the best reason to analyze innocent psychologies, some of the adults, most of the young ones, all of them unconscious of the big evil to come, though rather certain of it. The reader is fascinated by the sudden and delicate move from one topic to another, as well as by the beauty of the writing, the surprise element to be expected or the final deep thought. Sometimes you might be questioned about the unnecessary jokes, taken from a journal, other times you might feel the pages are preparing for something great which never comes up and a possible disappointment could arouse. However, it is nothing else but a special way to enable the observer have his personal conclusions, as the novel is also a monography of a past Romania, never to come back. Unfortunately.

Key-words: Alexandru George, postmodernism, intertextuality, short novel, childhood.

Publicat în 1987, la Editura Cartea Românească, romanul de 175 de pagini *Dimineața devreme* nu a fost fericit primit de critica predecembristă. Și în mileniul al III-lea, viziunea nu se schimbă deloc, spre aceeași cunoscută neîmplinire a autorului. Profesorul Mihai Zamfir consideră¹ chiar că este dintre acele lucrări care *nu îl califică drept romancier* pe Alexandru George. Interesează mai întâi aspectul literar și valoarea operei, prin raportare la anul publicării, când era recunoscută o cenzură dură.

La început, cartea este realmente fascinantă. Bine scrisă, jovială, pentru că are perspectiva unui narator subiectiv de 12-13 ani. Vârsta protagonistului nu este niciodată declarată, numai calculele matematice comparative, referitoare la cele ale unor parteneri de joacă ai băiatului, ne luminează. Se poate spune și de această dată, ca în majoritatea prozelor lui George, că sunt de găsit inserții autobiografice. Pretextul este cel al unei plecări de-ale copilului, în vacanță, la Pucioasa (pe atunci o localitate rurală, care îi sporește farmecul și pecetluiește atmosfera veselă de vacanță), cu mama sa, care avea nevoie de un tratament pentru reumatismul ce o încerca. Conflictul epic capătă substanțialitate prin invocarea iminenței Războiului, ceea ce alimentează impresia de monografie a țării dinaintea furtunii. Totuși, subiectul este privit cu detașare, poate tocmai pentru că de el este responsabil un narator-personaj copil, dar rămân neliniștile adulților, emulația din presă și norii negri pe care cititorul este imposibil să nu îi întrezărească.

Candoarea cu care niște tineri imberbi – naratorul, Coty, Spiridon, Mielu, Raul - discută despre situații mult prea serioase pentru vârsta lor este încurajatoare. Desigur, apropierea unui al doilea război nu mai poate șoca într-atât, după ce, nu de mult, familiile lor încheiaseră un altul. Chiar și așa, este de necontestat maturizarea precoce a celor mici și înțelepciunea cu care acceptă evenimente imprevizibile – plecări bruște la București, știri contradictorii la radio, amânări periculoase ale întoarcerii din armată ale unor frați mai mari, spionajul neoficial al celor care lucrau la Telefoane, nonșalanța cu care se împărtășesc toate veștile și, mai ales, lipsa temerii de orice. Justă constatare. La umbra unui război, ce ți-ar mai putea semăna panică?! Este un joc al minții, cu atât mai credibil, cu cât este așezat sub apanajul inocenței. Sub raport stilistic, organizarea materialului literar are o pondere semnificativă. Intenția de a crea o operă cu caracter postmodernist conduce spre schimbări delicate ale perspectivei narative și, implicit, ale personajelor. Un alt artificiu interesant, pe care îl vom fi găsit des la Alexandru George. În trenul

¹ Mihai Zamfir, *România literară*, nr. 41, 2012

care duce de la București la Pucioasa, copilul citește pe ascuns, spre a nu fi apostrofat de mamă, un număr al îndrăgitei reviste *Excentric-club*. Este participantul indirect la rezolvarea unei crime, cointerestat de finalitatea oferită de mintea sclipitoare a anchetatorului voluntar, personajul Percy Stuart. Ceea ce reușește George, verosimil, este excelenta dedublare. Rareori realizezi că Percy nu este naratorul-personaj al cărții. El însuși pare să trăiască uneori cu teamă această reușită, pentru că pe parcursul celor două narațiuni intersectate, ale micului bucureștean plecat în vacanță în Dâmbovița și ale sportmanului-detectiv angajat în soluționarea unui mister care îi amenință un prieten, apar rare și scurte treziri la realitate, care ne confirmă existența celor două planuri narrative: *Eu așa gândeam și probabil că și Percy Stuart făcea ipoteze asupra ciudatelor plimbări ale bătrânului...*

O interesantă formulă care aduce inedit în creația romanească a lui Alexandru George o constituie anticiparea fiecăruia dintre cele cincisprezece capitole de câte un motto aparținând unor scriitori celebri, preluate fie din cărți semnate de aceștia, fie din opiniile lor critice. Ne reamintim cu plăcere de: Paul Valery, Robert-Louis Stevenson, Eugene Ionesco (incredibil introdus într-o apariție editorială din 1987!), Jules Verne, Jack London, Jorge Luis Borges, Arthur Conan Doyle (cum era de așteptat, într-o lucrare cu caracter polițist), Johan Huizinga, Thomas Mann, Stendhal, Edgar Allan Poe, Tolstoi, Gaston Bachelard și Ortega Y Gasset. Nu sunt fragmente luate la întâmplare, fiindcă amănuntul contează mai mult decât ne-am aștepta. Sunt mostre ale timpului dedicat de către scriitor formării unui bagaj intelectual personal incontestabil. Rămân chei ale comprehensibilității pentru scepticii care nu găsesc liantul între formă și fond, când se pune problema autenticității valorii la Alexandru George. O explicație pentru ceea ce i-a determinat pe unii critici să-l considere *erudit, scriitor total* (Mihai Zamfir).

În altă ordine de idei, se probează gustul postmodernist al autorului pentru intertextualitate. Intruziunile nu sunt fidele întru totul, spre a răspunde acestei cerințe elevate, dar finalitatea este atinsă. Romanul este cu atât mai susținut și mai dinamic, mai captivant pentru lector. Nu se poate spune că există o rigurozitate a formei, întrucât, e adevărat, majoritatea capitolelor alocă spații relativ egale atât narațiunii din prim-plan, cea a copilului, cât și celei – să o numim- secundare, a vedetei-detectiv Percy Stuart. Sunt însă și câteva capitole dedicate exclusiv uneia dintre povești. În plus, ceva mai mult de jumătatea cărții ocupă cele două perspective, și poate acesta ar fi un cusur, pentru că odată ce se finalizează această dualitate, dispare parcă și concentrarea propriu-zisă. Sau este numai falsa dezamăgire a cititorului.

Concret, primele opt capitole din totalul celor cincisprezece ne atrag atenția asupra paralelei. Celelalte șapte par a pregăti o altă prezentare la dublu, posibil anunțată de o altă lectură cu caracter polițist a băiatului – *Jim Blackwood Jockey* sau *Uciderea lordului Egware*, cartea Agathe Christie (în această din urmă exemplificare devenind interesante mai ales personajele feminine, Lottie Adams sau bătrâna ducesă de Merton), dar se renunță treptat la idee, fie pentru a se da crezare iminenței războiului și a importanței pe care ar putea să o aibă, fie pentru a se crea un efect de suprafață, de inculcare a celor citite anterior și de reflectare tardivă.

Narațiunea la persoana I are efectul scontat. Cititorul fidel al romanelor lui George - și nu numai - este captivat de frumusețea scriiturii. Ardoarea cu care se face trecerea direct la subiect este proprie autorului, care nu pare să fie presat de timp, în sine, ci de relatarea unor evenimente ce ar fi putut avea loc cândva, în propria-i existență: *Până în ziua plecării nu mai crezusem că o să părăsim în anul acela Bucureștii.*² Plasarea temporală este și ea promptă: *Nu izbucnise între timp niciun război și cu atât mai greu era de crezut că el se va declanșa în toamnă.* Și cu această ocazie și prilej constituit de a citi printre rânduri. Temerile bucureștenilor transferate chiar și copiilor, peisajul monoton și conștientizarea unei așteptări anunțate neoficial și nedorite. Incertitudinea personajului-narator, care o maschează pe cea însuși a autorului, este transferată parțial în plan filozofic, citat fiind Hegel, invocându-se *teroarea istoriei* și, am putea crede, ludic, menționându-se apariția lui *Napoleon intrând victorios în Jena*, încălecând un cal. Deopotrivă se poate sfida această impresie prin gândul ascuns al celui care apelează la acest subterfugiu, spre a se autoîncuraja și a prevesti un final fericit al eventualului război. Din primele rânduri ne refamiliarizăm cu tehnica detaliului, a lui George, dar care are unicul avantaj de a nu plictisi și de a oferi exact atât cât este nevoie, pentru elucidarea cititorului. Este descris ambientul specific oricărei plecări dintr-o gară și bucuria primară din ochii elevului de gimnaziu: *Era unul din motoarele Malaxa, recent puse în funcțiune; al nostru era absolut nou, lucios, proaspăt vopsit în roșu, strălucind de eleganță.* Apoi, brusc, parcă amintindu-ne de prezența în tren a lui Grigore Iuga, personajul rebrenienei *Răscoale*, asistăm inevitabil, în cadrul locvace specific românesc, dintr-un compartiment, la discuțiile aprinse ale călătorilor. Pentru cetățeanul secolului al XXI-lea, conversația banală a călătorilor de acum trei sferturi de veac are, practic, caracterul desprinderii unor pagini de istorie: *Noi avem interese cu nemții..., dar trebuie să ne ținem*

² Alexandru George, *Dimineața devreme*, Editura Cartea românească, 1987, București, pag.6.

alianțele tradiționale. Ele ne garantează frontierele... sau ...Războiul nu poate să înceapă, deoarece ar avea consecințe incalculabile!... dar și Alianța fermă dintre Anglia și Franța e o garanție a păcii, care descurajează orice agresiune. Nemții nu-și pot face de cap multă vreme, o să vedeți... Și America o să-și angajeze până la urmă cuvântul, vă garantez... Sunt cuvinte care prețuiesc mai mult decât zecile articole de ziar publicate în aceeași perioadă, pentru că oferă o reacție la cald a celor realmente implicați în viața de zi cu zi și în problemele ei, o dezbatere sinceră și nesperată, un feedback pe care nu îl poate egala condeiul niciunui ziarist mai mult sau mai puțin neinfluențat sau nemotivat de surse externe impuse, deseori independente crezului și voinței sale. Rămâne însă plasată în domeniul extraordinarului, incredibila înțelegere anglo-franceză, care sfidează legile timpului și mai ales pe cele nescrise, din punct de vedere moral, ale concurenței intelectuale, spirituale și practic ale celor două mari popoare.³

Trecerea de la un plan narativ la celălalt se face brusc, aproape fără o pregătire prealabilă. Sigur, aflăm că băiatul își propune să citească pe culoarul trenului *Crima din grotă*, fiind un fan declarat al publicației Excentric-club. Pentru verosimilitate, suntem puși la adăpost cu privire la *armamentul* ocazional al micului călător, spre a fi demn de o așa lectură detectivistă – *un pumnal pe care îl purtam... la stânga, asemeni lui Chingachgook*⁴ - și de veșmintele purtate pe măsură – *uniforma de străjer*. Brusc, abia familiarizați cu atmosfera din tren, suntem martorii unei vorbiri directe străine de subiectul anterior: *Am nevoie de un apartament comod pentru câteva săptămâni*. În plus, vorbele rostite de personajul fictiv Percy Stuart, care era însoțit de fidelul și perspicacele său servitor, Bill, sunt transmise într-unul dintre birourile hotelului *Stefanie* din Abbazia, ceea ce amplifică interesul lectorului transportat inerent pe căile ferate române, undeva, spre Pietroșița, punct final al călătoriei, Pucioasa. După cazarea nu lipsită de emoții a turistului american – avea de acceptat un apartament liber care-i fusese închiriat unui turist dat dispărut, Aston Durand – și după ce, astfel intriga polițistă este lansată, revenim la fel de inopinat în... gara Titu, prilej pentru noi de reconturare a unor pagini monografice de altădată: aflăm despre celebrele *pateuri cu brânză ale lui Folas*, dar și de *femeile cu coșulețe de prune, de copiii care vindeau mere înfipite într-o crenguță subtilă de lemn descojit, ca smochinele înșirate pe sfoară*,

³ *Antanta cordială fusese reînnoită și consolidată de o manieră magnifică prin vizita pe care regele George al VI-lea al Angliei și regina Elisabeta o făcuseră la Paris, prima pe care suveranii englezi o întreprinseseră într-o țară străină după încoronare.* Alexandru George, *Dimineața devreme*, romanul citat, pag. 8.

⁴ Personaj îndrăgit din romanul *Ultimul mohican*, scris de Karl May

de porumbelul fiert sau copt...⁵ Este nedisimulată și bucuria adultului Alexandru George care se întoarce cu nostalgie într-un timp proiectat imemorial, dar și surprinderea noastră, care decupează stampe uitate, pe care numai recursul la memoria altora le poate înrădăcina în conștiința spirituală a celor interesați. La fel de abrupt, continuăm odiseea lui Stuart, hotărât să elucideze misterul morții prezumtive a seniorului Durand, dar și a salvării inculpatului nepot Artur, întâmplător un amic al său. Este un bun prilej pentru naratorul dedublat să se insinueze nedeslușit, indirect aprobând patima care îl cuprinde în momentul lecturii – *Și eu aș fi procedat la fel*, iar pentru scriitorul Alexandru George o oportunitate de a-și reetala talentul portretistic, deși, spre deosebire de alte proze, aici ne apare în niște limite parcimonioase: *La o masă de lângă fereastră, se afla Artur Durand, un tânăr frumos și distins, în etate de vreo treizeci de ani*⁶(portret fizic) sau *Bătrânul era din cale afară de zgârcit... Strânsese o avere de milioane, dar nu știa cum să trăiască* (portret moral).

Intertextualitatea deja probată este pusă față în față cu tiparul transtextualității. Narațiunea cu parfum polițist inclusă în cea propriu-zisă devine rampa de lansare a altor evenimente selectate din realitatea cotidiană, care numai teoretic par a nu avea legătură cu una dintre temele romanului prim, războiul. Folosindu-se ca artificiu de legătură un ziar (*Curentul*) lăsat pe o banchetă din tren, suntem puși la... curent cu un accident al ducelui Mussolini, provocat de coborârea neatență a unei scări în palatul Chigi.

În spirit ludic, o propoziție simplă – *Se terminase*, dar atât de bine găsită de autor, face din nou trecerea de la povestire – Artur Durand fusese arestat și acuzat de uciderea unchiului său, dat dispărut -, la narațiunea propriu-zisă, la sfârșitul călătoriei cu trenul. Saltul nu este lipsit de un oarecare sarcasm al celui obligat a se desprinde de ficțiunea autoindusă și coborârea în starea prozaică își capătă savoarea ei: *Într-adevăr, trenul se pregătea să intre în gara Pucioasa*. Ca pentru pregătirea unui nou început și drept eliberare de un preambul necesar – deși o călătorie, fie ea și cu trenul, presupune orice peregrinare a spiritului și a gândului, orice previziune sau avertizare asupra vreunei deplasări imaginare mult mai responsabilizate, în timp și spațiu -, devenim martorii unei descrieri dickensiene, de această dată, ceea ce reconfirmă flexibilitatea intelectuală a lui Alexandru George și pregătirea sa desăvârșită. Apoi, idilismul prelucrat în

⁵ Alexandru George, *Dimineața devreme*, romanul citat, pag.11.

⁶ Grație prieteniei declarate dintre protagoniști, cititorul are ocazia să determine și vârsta personajului-detectiv, Percy Stuart.

manieră proprie are farmecul său și ne teleportează, asemenea, spre prozele moderne, realiste, dar păstrătoare de elemente clasice, precum cele ale lui Mateiu Caragiale ori George Călinescu. Detaliile își au rostul lor, bine stabilite și îi trezesc îndoială celui care se simte atras de umorul fin al unor situații involuntar create. Intenția parodică pare să fie în măsură să încadreze întregul, tabloul rural idilic, așadar să nu fie catalogată drept purtătoare a vreunei nuanțe de pamflet autentic. Astfel, inducerea unor nume de personaje precum *coana Frusinica* ori *Spiridon*, care ne-ar putea angaja într-o *noapte furtunoasă*⁷ nu cadrează cu descrierea literară mai apropiată de secolul al XIX-lea englezesc (dar tot rural): *În spatele clădirii așteptau, cu caii moțâind, vreo trei birji, singurele din oraș care, în alți ani, în timpul sezonului, nu pridideau să-și ducă clienții, aflați la suferință, la adresele cerute și să se întoarcă în grabă, pentru a-i transporta pe alții... Era o stradă liniștită, pietruită ca multe altele, dar nu pavată, prezentând pentru mine, ca o ciudățenie a locului, amănuntul că peste praful ei se turna periodic păcură.*

Un lucru este cert, acela că toate trecerile, rapide și subtile, de la un subiect la altul, de la o narațiune la cealaltă, se fac prin intermediul descrierii, ceea ce subliniază o tehnică sau o tactică folosite de Alexandru George, care se dovedește a deveni facilă și care nu are cum să dea greș. Elementele de portret, fizic sau moral, introduc matematic fie mici narațiuni captivante, fie dialoguri vivide, deseori acide, care au un rol definitiv în caracterizarea personajelor. Este o modalitate de a-l scuti pe autor – de această dată - de afirmații subiective și pe narator de a-și exprima indirect opiniile. Spiridon, fiul gazdei, coana Frusinica, amicul de vacanță al protagonistului-povestitor, *era un băiat de treabă, dar lipsit de orice fantezie și inițiativă, care... asculta și... accepta aproape orice propunere.* Întâlnirea cu un alt bucureștean apropiat ca vârstă (totuși, licean), aflat temporar în vacanță în același loc și având ascunsă rușine de a-și pregăti o corigență la geografie, Coty Vasilescu, este preambulul unor posibile aventuri, așa cum se recunoaște ulterior, în alte pagini, similare celor experimentate de Tom și Huck, personajele lui Mark Twain. Coty se prezintă ca aprig inamic al lui Spiridon, nu evită să îl pună în inferioritate și, dincolo de medierea simpatică a naratorului, Spiridon nu se dezice și își apără minusul pricinuit de anii fragezi. Îl invocă perpetuu pe *nenicul*, foarte probabil un frate mai mare și acreditat cu putere, de vreme ce era chemat la oaste.

⁷ Asocierea noastră face trimitere la comedia lui I.L. Caragiale cu același titlu – *O noapte furtunoasă*.

Metatextualitatea este parțial atinsă, deși nivelul este inferior celei așteptate, printr-un alt artificiu compozițional, foarte la îndemână. Spiridon este solicitat să citească din paginile revistei Excentric-club, cea în care se regăsea povestea polițistă ce îl absorbea pe străjerul nostru. La fel de elegant, George face trecerea obiectivizată către subiectul detectivist, spre încântarea vădită a cititorului, cel relativ satisfăcut de incursiunea rurală românească. Imediat, se produce revenirea la animozitățile copiilor și, mai ales, la tabloul de epocă: Pucioasa anilor interbelici, dar tot cu *izul obișnuit de sulf și iod*, atmosfera acum tristă a stațiunii, din pricina zvonurilor despre izbucnirea conflagrației mondiale. ...*În parc nu era aproape nimeni. Muzica militară era așteptată să-și înceapă programul...* Iată impresia că nimic nu mai funcționează, din cauza lipsei turiștilor – *Lăzi pentru sticle de bere stăteau goale aruncate în jurul chioșcului de lemn...* -, dar și posibilele repere autobiografice, concepute în aceeași notă dominant dezolantă: *Și terenul de tenis și cel de volei, care erau despărțite de o simplă plasă foarte înaltă de sârmă, erau goale. Porțile stăteau deschise vraiște...* Orașul, comuna de atunci, funcționa în limitele impuse unei localități obișnuite, nu ale unei stațiuni aflate în plin sezon, dar impresia de viață și de mers înainte se confirmă.

Notele autobiografice pe care le intuim își găsesc o posibilă confirmare indirectă într-un motto care preia o confesiune a lui Eugene Ionesco, un fragment de text, pentru a cărui includere într-un roman editat în 1987, nu ne-am ascuns uimirea⁸. Interesantă ne apare și dedublarea însăși a lui Alexandru George, dincolo de folosirea celor doi naratori în romanul său. Stilurile în care sunt scrise cele două povești sunt diferite, respectându-se genul: cel polițist și cel adresat (și) copiilor. Am putea fi lesne păcăliți, în privința unui autor comun, dacă ni s-ar prezenta separat ambele texte integrale. Și totuși, la o lectură comună, cea care ni se oferă, imprevizibilul este depășit. Un alt artificiu stilistic de care scriitorul este capabil și care asigură lectura pe nerăsuflăte a unei bune părți a cărții sale. Probabil că exercițiul, oricât ar părea de la îndemână, este greoi sau riscant, pentru că ultima treime a cărții își pierde din substanțialitate, cum am mai menționat. S-ar putea ajunge la concluzia că primele nouă capitole ar fi fost suficiente pentru garantarea unui succes unanim și pentru evitarea căderii în comun, cotidian. Numai că romancierul avea un plan bine stabilit, anunțat din primele rânduri, acela al prefigurării

⁸Unde sunt eu, oare, căci nu pot fi eu cel pe care-l văd: deja cam borțos, puțin chel, acoperit de păr, cu transpirațiile mele, cu umorile de adult, ca un fruct copt, prea zemos, eu care aveam o oroare atât de mare de carnea gelatinoasă a femeilor și a bărbaților maturi! – în Eugene Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent* și citat în romanul *Dimineața devreme*, de către Alexandru George, la pag.30.

spectrului războiului, ceea ce l-a împiedicat să fie lapidar, oportunist (să-și asigure exclusiv succesul rapid) și mai ales grăbit.

Dedublarea este trădată și în povestea din poveste, când Percy Stuart, personajul principal de aici, recurge la metoda travestiului, pentru a-i demasca pe făptașii potențialei crime și pentru a afla cât mai multe despre subiectul care îl interesa. Deși incursiunea noastră ar putea trece drept exagerată, la prima vedere, răspunsul vine prompt de la scriitor, care nu se abține să nu suprapună planurile, de această dată, în manieră confesivă: *Evident, posibilitatea deghizării este suverană în astfel de cazuri. Ea îți permite să-ți ascunzi adevărata identitate și să pătrunzi grație necunoscutului în orice taină. Din nenorocire, eu nu mă puteam deghiza în niciun fel...* Să nu mai menționăm tehnica detaliului și pe cea portretistică, pentru că, așa cum previzionam, punerea măștii este precedată de excelenta transformare a lui Stuart, după cum reiese dintr-un alt portret fizic reușit al autorului.⁹

La fel, alternarea persoanei I și a persoanei a III-a trece de bariera povestirii în ramă. Deseori, în narațiunea lui Stuart, naratorul subiectiv se obiectivează și nu mai știi dacă el este un personaj-narator sau dacă este supervizat de un altul, povestitorul obiectiv, care se joacă puțin cu aceste roluri. Dintr-un punct de vedere, abordarea prinde, pentru că sunt momente când este firesc să ni-l apropiem pe detectiv și să ne transpunem total în pantofii săi, dar sunt și situații când obiectivizarea îl poate pune în încurcătură pe cititorul abia obișnuit cu distribuirea atenției clar asupra a două subiecte, a căror decisivă delimitare o constituie tocmai perspectiva narativă: subiectivă la personajul-copil român și obiectivă în mica proză polițistă. Elementul insolit se face simțit prin portretizarea lui Mielu Tralala, evident, victima unei porecle, un alt copil atașat grupului eterogen deja constituit, cu un nume, iată, care spune totul: *Era considerat de cei mai mulți nebun... Umbla totdeauna neîngrijit, aproape zdrențăros; nu l-am văzut niciodată altfel decât în picioarele goale. Acum avea pe el o cămașă foarte decolorată, murdară, niște pantaloni ținuiți de o singură bretea, cu un crac mai lung și unul mai scurt. Avea o privire ciudată, rătăcită și un fel de zâmbet fără expresie, de om distrat care se gândește parcă mereu la altceva decât la ceea ce se vorbește.*¹⁰ De această dată, prezentarea ne reține atenția din două puncte de vedere. Pe de o parte, pentru maturitatea cu care este realizată, pentru naratorul-copil, ceea ce subliniază

⁹ *Își lipi o barbă căruntă tăiată exact în felul în care o purta bătrânul; își puse o perucă cu păr alb și lung pe cap și-și făcu zbârcituri pe față. Apoi își îmbracă un costum închis și înfipse un ac cu o piatră prețioasă în cravată.* Alexandru George, *Dimineața devreme*, pag. 33.

¹⁰ Idem, pag. 40.

conturul umbrei autorului. Descoperim aici o amară ironie pentru cei fericiți cu duhul, aproape sub forma prefigurării unui avantaj, ca și cum nebunia are valențele ei, să te îndepărteze de răul lumesc. Cumva, și o invitație voalată spre un atare comportament, pe care bine ar fi dacă și l-ar putea însuși cei, să zicem normali. Pe de altă parte, este admirabilă concordanța dintre aspectul vestimentar și intuirea psihicului cel puțin zdruncinat al adolescentului. În plus, Mielu nu este un renegat, ci acceptat ca fiind altfel, pentru că nu face niciun rău și poate tocmai de aceea naște invidii pentru nonșalanța sa. La nivel general, dacă privim toate tușele și grafica literară ale lui Alexandru George, remarcăm nevoia de picaresc sau măcar de culoare, într-o pânză portretistică până atunci cuminte și nespectaculoasă. Adulții nu prea contează? Nu în prima narațiune. Așadar, un alt echilibru gustat, cel al povestirii secundare, care se ocupă exclusiv de lumea matură și, după cum s-a văzut, nu tocmai mândră de ceea ce este capabilă să facă, atâta vreme cât se investighează o crimă (iar dincolo, se pregătește un război).

Rareori ne este dat la Alexandru George să descoperim arta portretistică feminină, aplicată unui copil, de aceea nu trebuie să ratăm ocazia să o analizăm. Spre deziluzia cititorului doritor de cancan, includerea unui personaj feminin este absolut întâmplătoare și lucrurile nu evoluează precum în romanele lui Mark Twain, deși ne-am fi așteptat, fie și de dragul diversității. Gaby, nepoata coanei Frusinica, fiică de preot, nu este nici pe departe o Becky capabilă să sucească mințile străjerului de București, după modelul lui Tom Sawyer. Întâlnirea întâmplătoare a copiilor nu are nici măcar darul de a naște vreo iubire platonice, ceea ce spune mult despre preocupările mult mai serioase ale copiilor de 13-14 ani din România acelor vremuri, mult mai preocupați să sape gropi prin grădini cu pumnalul de mohican sau să-și procure pe bani frumoși alte numere ale periodicului polițist Excentric-club. Când îl privește pe George, este foarte posibil ca vârsta la care a scris romanul, 57 de ani, să-l fi împiedicat să se transpună total în pielea personajului de vârstă școlară și să fi omis pur și simplu acest aspect. O ipoteză. Nu uită, totuși, să fie ironic, atunci când, probabil în conformitate cu uzanțele oricărei vizite, în care adulții trebuiau să se mândrească cu odraslele, fetița nu comunică efectiv cu oaspeții, dar se primenește spre a-i primi cuviincios și, vai, le interpretează cu patos un cântec patriotic, atât de bine învățat la școală.

Chiar și detaliile fizice și vestimentare nu-i rețin atenția băiatului decât în măsura în care poate face o comparație cu cele eventual similare din București, adică, practic, nu-i trezesc nicio emoție prioritar erotică. Din contră, finalul portretului punctează aspectul negativ, chiar dacă este

însoțit de o scuză politicoasă, dar modul în care completarea este realizată nu seamănă deloc cu cea avantajoasă ori chiar provocatoare, pe care ar fi văzut-o ochii lui Huck sau Tom¹¹: *Când a reapărut, avea pe ea fusta albastră de străjer și pantofi și ciorapi albi în picioare. În locul cămășii reglementare, cu buzunare, epoleți și nasturi aurii, era îmbrăcată cu o ie țărănească fără nasturi și guler. Avea însă la gât o cravată obișnuită strânsă într-un nod lejer; nu însă așa cum o aveam noi cei din București, ci gri cu albastru, așa cum îi vedeam pe toți străjerii din regiune că poartă. Se spălase pe față desigur și se pieptănase, adunându-și părul cu o agrafă. Numai degetele de la mâini îi rămăseseră murdare: erau negre din cauza nucilor crude pe care le descojise pesemne până la venirea noastră.* De remarcat obiceiul rural, acela de a purta costum popular, ia, dar și mândria de a avea o parte din costumul de străjer (precum pionierii în perioada comunistă), fie din patriotism (tot costum de străjer purta și personajul-narator), fie pentru că așa se cuvenea sau fiindcă era - pentru acea vârstă, când părinții nu aveau de ce să investească prea mult în hainele unor copii în creștere - singura variantă elegantă, acceptată de oricine.

În fine, după prima treime a cărții, lucrurile încep să capete contur, la început ca o bombă dezamorsată și sub forma unei știri trecute în plan secundar, probabil pentru a nu crea panică: *...izbucnise războiul... Anglia și Franța au declarat război Germaniei...* Vestea are rolul de a-l ancora pe cititor în realitate și să trăiască preț de câteva clipe impresia de jurnal citit, de memorii ale unui copil scrise la maturitate, nu de roman inspirat dintr-un cotidian posibil. Pentru întregirea monografiei timpului, pe care de altfel am invocat-o deseori, și din considerentul prefigurării unui jurnal, nu lipsește persiflarea delicată a autorului: *Războiul îl anunțau, de fapt, în termeni foarte succinți, ca pe o știre oarecare; toate gazetele păreau preocupate mai cu seamă de alte lucruri și articole de pe prima pagină...*¹² Totuși, oarecum în consens cu practica oficială a acelor vremuri, nici autorul nu pare profund interesat de evenimentul în sine, tratându-l ca pe un subiect ce merită atenția, dar nevădind preocupare sinceră, implicare emoțională, cu atât mai puțin patimă sau temeri acerbe. Nu știm dacă acesta era un punct de vedere unanim în țară, la acel moment dat (să nu uităm că Alexandru George a fost martorul direct al Celui de-al doilea Război Mondial) propriu adulților sau copiilor. Ceea ce rămâne clar, iar pentru noi, cei de astăzi,

¹¹ Invocăm personajele din cele două tomuri de *Aventuri...* semnate de scriitorul american Mark Twain, tocmai pentru că scriitorul român îi citează și, într-o oarecare măsură, voluntar sau nu, se raportează la ei (în ediția romanului pe care îl analizăm, la pag. 40).

¹² Idem, pag. 49.

firesc – în comparație și cu un eventual comportament al nostru în situații similare – este reacția unanimă a oamenilor, motivată de plăcere în necunoaștință de cauză, de a-și da oricine cu părerea, de a se afilia unor tabere – nemții ori englezii, dar și de a dovedi o încredere neștirbită în steaua norocoasă a poporului român...

A doua jumătate a cărții trenează și creează impresia unei lungi pregătiri pentru altceva, din păcate, gând care nu s-a dovedit a fi concretizat. Sunt pagini aproape inutile, în care nu prea îl recunoaștem pe circumspectul George, dar există premise spre a le considera utile pentru completarea unui întreg. De pildă, prea numeroasele glume transcrise din ziare ale timpului, care nu au nicio legătură cu subiectul cărții și care nici nu cadrează cu seriozitatea războiului anunțat. Sau poate tocmai de aceea. Tot un soi de sarcasm incipient, care să distragă atenția. Pe de altă parte, la o lectură atentă a acestora, nici nu ai certitudinea că sunt selectate din sumarul jurnalistic interbelic, părănd mult prea contemporane scriitorului. Exemplificare aleatoriu aleasă: *De ce se spune limba maternă și niciodată limba paternă? Pentru că bărbatul n-a putut vorbi niciodată, cât timp i-a trăit nevasta*. Altminteri, sunt părți de capitol, printre foarte puținele, care dovedesc umorul lui Alexandru George. Nu unul direct, ci unul fabricat, preluat, dar inclus totuși într-o lucrare, care nu are pretenția de a fi una cu încărcătură psihologică ori filozofică. Și acesta poate fi un răspuns pentru întrebarea noastră. Același subterfugiu, al căutării prin gazete, cu scopul satisfacerii preaplinului de umor necesar, îl determină pe micul narator să dea glas unei știri aparent triste, cea conform căreia *la Paris, în Jardin d'Acclimatation, a încetat din viață în vârstă de aproape 150 de ani, un personaj cunoscut și iubit de toți parizienii, papagalul Mareșalului Massena*¹³. Și nu ne putem abține să nu ne gândim de ce le ardea francezilor, când tocmai făcuseră alianță cu rivalii de secole, englezii, și mai declaraseră și război partenerilor fideli, în istorie, nemții. Despre papagali, care va să zică. Este clar că orice capitol în care nu apare povestea în ramă, care îl are în centrul atenției pe Stuart, pe frumoasa Valerie, iubita nevinovatului acuzat Artur - oricât de șubredă e intriga construită a foilor polițiste-, pălește în dinamism și în carismă. Și, pe când urzeala simplă a narațiunii secundare se consumă într-un happy-end, cu eliberarea nepotului dispărutului, evident grație intervenției miraculoase a lui Stuart (care găsisese de la prima căutare corpul neînsuflețit al celui dispărut, într-o grotă vizitată zilnic de nenumărați turiști - ! -, dar care se luptase ca un cavaler neînfricat cu membrii unei

¹³ Idem, pag. 55-56

temute bande, adevărații asasini) și cu plecarea fericită în America a tuturor tinerilor (Valerie și Artur, evident, spre a trăi fericiți până la adânci bătrâneți), în Pucioasa încep să se facă simulări de război, ...*în mijlocul parcului*, ce-i drept, cu angajarea unor pompieri profesioniști (mai erau și alții atunci?), chemați să stingă flăcările ce vor fi cuprins o baracă, în urma aruncării unei bombe...

Așadar, narațiunea principală continuă, susține cartea până la final. În căutare de alte subiecte care să țină loc de paralelismul cu care ne obișnuisem - deși bine ar fi fost, și pentru o formă riguroasă a romanului, și pentru cointeresarea permanentă a cititorului, ca ambele fire epice să meargă cooperant până la sfârșit -, survin alte pagini care trec drept mediocre, în comparație cu subiectul din *Excentric-club*, dar relativ superioare glumelor de gazetă. Ne apar ridicole și inutile practicile unui profesor King, un fel de Ioseffini contemporan, care își subjugă până la lacrimi audiența, ca la circ, într-un spectacol pe bani, cu numere de magie similare celor de astăzi. Și pretextul care i-a condus pe naratorul-personaj și pe mama sa către King, din dorința declarată de a-l cunoaște personal, este unul pueril: o vecină, doamna Cateluța, voia să afle prin altfel de practici decât cele firești, mai bine zis, printr-un fel de magie, dacă pretendentul la mâna fiicei sale este demn de aceasta. Și paginile atipice pentru Alexandru George, cu glume ieftine, continuă, dar sunt introduse, aproape întâmplător, unele vești mai demne de luat în seamă, cum ar fi plecarea precipitată și neanunțată a familiei lui Coty la București, care, citite printre rânduri, alimentează seriozitatea apropierei deflagrației mondiale.

Ne mai reține atenția un episod produs în timpul șederii băiatului, care are harul de a caracteriza oarecum copilul român, în genere, pentru că, vom vedea, cel de atunci seamănă izbitor cu cel de astăzi. Și deloc cu alții, de aiurea. Un grup de familii poloneze se refugiaseră temporar la Pucioasa. Copiii lor nu socializau cu ai noștri, dar, dovedindu-se în jocurile lor foarte buni fotbaliști, au fost invitați să desfășoare o partidă amicală, de către cei din grupul de prieteni ai naratorului-personaj. Pe lângă faptul că meciul era total inegal, dovedind priceperea leșilor și lipsa de antrenament a românilor, el are și hazul său. Spiridon, de pildă, în totală necunoștință de cauză, își asumă rolul de portar, dar primește goluri, întrucât pleacă mereu din poartă - spre consternarea impacientatului Coty - pentru că el vrea să joace, nu să stea. Apoi, ca și cum rușinea pierderii pe teren propriu nu era de ajuns, balonul rămâne suspendat într-un pom, din vina alor noștri, iar aparent nebunul Mielu, singurul dovedit capabil să îl dea jos - prin aruncare cu pietre ori prin cățărare - devine brusc negustor inteligent, cerându-le în schimb polonezilor niște bretele

pentru pantaloni (ne reamintim portretul său inițial, când aflăm că nu avea decât o bretea). Bineînțeles că oaspeții, după ce se descurcă în limba germană (!) cu bucureșteanul-narator, găsesc propria soluție – o prăjină, se rezolvă situația și, prin reacție colectivă, își declară consternarea pentru lipsa de educație a alor noștri (de fapt, a lui Tralala, fiindcă ceilalți nu partizau și încercau un profund sentiment de rușine națională). Noi spunem că uitaseră să fie copii, și ei anticipând tragedia lor națională: *Fără să-și ia rămas bun de la noi, fără să întoarcă măcar privirea, polonezii se făcură nevăzuți în curtea lor, dincolo de gard, în secunde următoare...*¹⁴ Spre final, naratorul revine asupra destinului acestor străini și înstrăinați, comunicându-ne că au părăsit treptat țara noastră, unii înaintea declanșării războiului propriu-zis, alții după finalizarea acestuia. Și strecoară, în contrabalans, cu ciudă copilărească pentru meciul pierdut, o amară ironie: *În schimb, șeful statului lor și-a găsit sfârșitul curând pe teritoriul României. A fost o întâmplare, un accident, care nu îngăduia nicio ipoteză de felul celor care se făcuseră cu ocazia vizitelor fatale ale suveranilor britanici în Franța. Nu, murise pur și simplu, dacă mi-e îngăduit să folosesc acest cuvânt.*¹⁵ Tot în pregătirea atmosferei care a dominat crâncena conflagrație, protagonistul nu îl uită pe Raul, un amic evreu, care stă ascuns, pe care îl vede rareori pe înserat, de teama celor care voiau să îl bată. Se prefigurează deja antisemitismul, care, raportat la jocurile copilăriei, chiar se dovedește că nu are nicio noimă. Mai târziu, apar considerații proprii cu caracter politic, fiind reamintiți Hitler și Mussolini și consemnându-se răul pe care primul i l-a făcut iubitei Germanii, mai mult decât cel adus altor țări, precum Franța, de exemplu. Totuși, Alexandru George nu este vehement și nu își propune să înfiereze regimul fascist, fie din atașament pentru Germania, o țară pe care a evocat-o generos în alte scrieri (*Oameni și umbre...*), fie din bun simț, lăsând subiectul pe mâna specialiștilor.

Ultimele pagini efective ale cărții sunt cumva rupte de realitatea facilă a celorlalte, odată cu invocarea unor nume precum Bergson, Taine, Spengler și, nu în ultimul rând, Proust. Amprenta filozofică împrumutată sfârșitului este excelentă, dar se pierde în complicitatea relativă a celor 174 de pagini care îl preced și nu își găsește justificarea. Apelul la adevăr, care dă nota de final a volumului, oarecum prin contrazicerea lui Proust, ne amintește de formația riguroasă a lui George, dovedită mai ales în postura de critic, dar și de veleitățile sale de romancier redutabil. Ce-i drept, poate nu foarte bine dovedite în această scriere (altminteri foarte

¹⁴ Idem, pag. 104

¹⁵ Idem, pag. 158

plăcută lecturii), în care, indirect, suntem tentați să ne reamintim de propria-i asemănare (realizată cu o altă ocazie) cu scriitorul Camil Petrescu. Final pe măsură, cu o mărturisire a lui Alexandru George, selectată dintr-un interviu acordat domnului Daniel Cristea-Enache¹⁶: *Camil Petrescu este doar unul dintre cei care au exercitat asupra mea o influență formativă... Numai că spiritul meu disociativ m-a făcut să descopăr că proustianismul autorului lui Danton e mult mai contestabil decât se crede... Linia pe care am urmat-o a fost aceea a romanului dizlocat, chiar liric (ceea ce lui E. Lovinescu i se părea detestabil, iar G. Călinescu socotea că e o contradicție în termeni), confesiv de-a dreptul, eventual chiar autoscopic...*

Bibliografie

1. Boldea, Iulian, *Vârstele criticii*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.
2. Cărtărescu Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.
3. Cistelean Alexandru, *15 dialoguri critice*, Editura Aula, Brașov, 2007.
4. George, Alexandru, *Dimineața devreme*, Editura Cartea Românească, București, 1987.
5. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
6. Petraș, Irina, *Panorama criticii literare românești*, Casa Cărții de Știință, Cluj, 2001.
7. Ștefănescu, Dorin, *Hermeneutica sensului*, Editura Cartea Românească, 1994.

¹⁶ Daniel Cristea-Enache, interviu realizat cu Alexandru George, *Nu discut cartea, ci tratez subiectul ei*, în *Atelier LiterNet*, 31.10.2003.

LITERARY AND DOCUMENTARY VALUE OF TIMOTEI CIPARIU'S EPISTLES

Simona Oarga (Pintea)

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

Abstract: In 1978 there appeared the fourth volume of the collection "George Bariț și contemporanii săi" which brought about a new perspective on the approach and knowledge of Timotei Cipariu. The publication in this volume of the 125 letters sent to his friend George Bariț, within a timeframe of 41 years, is equivalent to the discovery of new aspects of the scholar of Blaj, that of epistler. This new perspective will complete the perception and thorough study of a personality of encyclopedic dimensions. The publication of Cipariu's correspondence means completing and outlining thoroughly his dimension as a writer. We can consider the eighth and ninth decades of the last century as belonging to the writer Timotei Cipariu, because in a span of fifteen years there are published four papers revealing his profile as a writer and also four aspects that make it up: memorialist, poet, epistler and orator. Throughout his epistles we discover a different aspect of Cipariu's personality, more intimate in stating and confessing his belief, deeply aware of the times he lived in and infiltrated in the literary trends of that epoch from all areas occupied by Romanians. The status of epistler imposes new reading tools, analysis and research on the text because the author addresses a topic with realistic character through a new method of making literature. The analysis of the epistles by applying elements of literary theory points out once again that we are in front of a text with certain literary value, in which we identify epic virtues, portraitist talent, lyrical confessions as well as various thoughts and aphorisms.

Key-words: writer, epistler, letter, literary theory, narratology

În anul 1978 apărea cel de-al patrulea volum al colecției *George Bariț și contemporanii săi*¹ și odată cu el se deschidea o nouă perspectivă în abordarea și cunoașterea lui Timotei

¹*George Bariț și contemporanii săi*, vol. IV. Corespondența primită de la Constantin Papfalvi, Simion Mihali-Mihailescu, Timotei Cipariu și Alexandru Șterca Șuluțiu, coordonatori Ștefan Pascu și Iosif Pervain. Ediție de Ștefan Pascu, Iosif Pervain, Ioan Chindriș, Dumitru Suciu și Ion Buzași, București, Editura Minerva, 1978.

Cipariu. Publicarea aici a celor 125² de scrisori expediate de cărturarul blăjean prietenului său George Bariț, într-un răstimp de 41 de ani, între 1836-1877, este echivalentă cu descoperirea unei noi ipostaze a cărturarului blăjean, aceea de epistolier. Această nouă perspectivă vine să întrească percepția și aprofundarea unei personalități de dimensiuni enciclopedice. Astfel, dacă „poezia și memorialistica lui Timotei Cipariu au infirmat imaginea incompletă a grămăticului anchilozat, izolat de lume între foliantele uriașei sale biblioteci de la încrengătura Târnavelor, iscând teorii lingvistice rupte de realitate”³, publicarea corespondenței cu Bariț, venea să substituie încă o dată, imaginea unui Cipariu rece, preocupat exclusiv de lingvistică și filologie, adept al unor principii care, deși susținute cu acrivie, au rămas neîmpărtășite de ceilalți, cu cea a unui Cipariu ce își deschidea acum sufletul către cititor ca și către un prieten, precum bunăoară către Bariț.

Publicarea corepondenței cipariene înseamnă un mare pas înainte nu numai în ceea ce privește perspectiva de ansamblu asupra personalității sale, dar și în completarea și conturarea mai apăsată a dimensiunii sale de scriitor, mai nouă în considerarea și aprecierea acestuia. Putem considera deceniile opt și nouă ale veacului trecut ca aparținând scriitorului Timotei Cipariu, pentru că într-un interval de numai cinsprezece ani sunt publicate patru lucrări revelatorii pentru profilul său de scriitor și totodată patru ipostaze care-l alcătuiesc: memorialist⁴, poet⁵, epistolier⁶ și orator⁷.

Prin *Epistolar* descoperim un altfel de Cipariu, mai intimist în relatarea și mărturisirea crezului său, profund conștient de vremurile pe care le trăiește și infiltrat în noutățile literare ale epocii din toate zonele ocupate de români. Ipoteza de epistolier impune noi instrumente de lectură, analiză și cercetare asupra textului, deoarece autorul abordează o tematică cu caracter realist printr-o nouă metodă de a face literatură. Noua viziune cipariană transformă textul redându-i „calități literare,

² La 27 de ani după publicarea în volumul III al colecției *George Bariț și contemporanii săi*, alături de corespondențele trimise de Constantin Papfalvi, Simion Mihali-Mihalescu și Alexandru Șterca Șuluțiu, epistolele cipariene vor cunoaște o ediție particulară prin grija cercetătorului Ioan Chindriș: Timotei Cipariu, *Epistolar (1836-1877)*. Cuvânt înainte de acad. Eugen Simion. Text îngrijit, studiu introductiv și note de Ioan Chindriș, București, Editura Academiei Române, 2005.

³ *Ibidem*, p. VII.

⁴ Timotei Cipariu, *Jurnal*. Ediție îngrijită, prefată, note și glosar de Maria Protase, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1972.

⁵ Idem, *Poezii*. Îngrijirea ediției, antologie, prefată și note de Nicolae Albu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976.

⁶ *George Bariț și contemporanii săi*, vol. IV, pp. 71-355.

⁷ Timotei Cipariu, *Discursuri*. Ediție îngrijită, antologie și glosar de Ștefan Manciușea și Ion Buzași, prefată și bibliografie de Ion Buzași, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984.

virtuți epice, talent de portretist, confesiuni lirice, interogații și invocații”⁸ completate apoi „pe alocuri de cugetări și aforisme”⁹. Aceasta se transformă în viziune artistică și impune reflectarea caracterului său ca structură a existenței și a condiției umane, adică tot ceea ce este firesc pentru ființa umană, traversată de influențele culturii vremii ce l-au determinat să adopte scrisoarea ca un mijloc de comunicare esențial, important și de o necesitate „obiectivă, neutră și reflexivă”¹⁰ în epocă, deoarece „scrisoarea înlocuiește toate mijloacele operative de comunicare între oameni existente astăzi”¹¹.

Aceste scrisori privesc nu numai viața privată a unei persoane, ce generează factorul intrinsec, ci și atmosfera epocii, mentalitățile unui popor și a unei societăți, adică ceea ce vine din exterior și provoacă confesiunea, fiind factorii extrinseci¹². Acest fapt dă valoare literară, dar și istorică scrisorilor, conferă în plus originalitate textului și se constituie în reprezentările scriitorului. Este vorba de o „imitație cu ajutorul cuvintelor”¹³, așa cum este considerată opera literară de către poetica antică. Prin simplul fapt de a concepe aceste scrisori, Cipariu săvârșește un act literar pentru faptul că „limbajul interior rămâne doar o mimare, o anticipare, o prefigurare a comunicării, un fel de «simbolizare» interioară, deviată, refulată”¹⁴, punând astfel, alături de Bariț, bazele „noii orientări a literaturii române din Transilvania pe jaloanele romantismului”¹⁵, deoarece pun în scenă toate faptele și evenimentele care se petrec aici în Blaj, capitala spiritualității românești. Astfel, înlănțuirea cronicărească a întâmplărilor se realizează printr-o „relatare riguros obiectivă”¹⁶, transmițând informații prețioase și chiar inedite despre viața socială și politică a românilor din acest oraș în secolul al XIX-lea, sporind prin aceasta valoarea scrisorilor. Astfel, specia literară pe care o reprezintă este roman epistolar, ce se naște aproape odată cu romanul, dar „*Briefroman-ul* deschidea câteva direcții importante: acces aparent nemediat la interioritatea personajului (cu ulterioare deschideri spre proza „de analiză”), impresia

⁸ Ion Buzași, *Timotei Cipariu – scriitorul*, Blaj, Editura Buna Vestire, 2005, p. 72.

⁹ *Ibidem*, p. 72.

¹⁰ Ioan Chindriș, *Romanul epistolarului însingurat*, p. 4.

¹¹ *Ibidem*, p. 4.

¹² Miorița Got, *Literatura română: comunicare, opera literară, stilul artistic, curente literare, modele de eseuri structurale, fișe recapitulative*, Pitești, Editura Nomina, 2007, p. 28.

¹³ Aristotel, *Poetica*, București, Editura Academiei, 1965, p. 89.

¹⁴ Adrian Marino, *Dintr-un dicționar de idei literare*. Ediție și text îngrijit de Florina Ilis și Rodica Frențiu, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2010, p. 81.

¹⁵ Ioan Chindriș, *Romanul epistolarului însingurat*, p. 9.

¹⁶ Timotei Cipariu, *Pagini literare*. Antologie, postfață, bibliografie și glosar de Ion Buzași, București, Editura Minerva, 1999, p. 228.

de promptitudine și de înregistrare *au jour le jour*. Romanul epistolar aducea totodată o alternativă mai verosimilă narațiunii „omnisciente”, iar în cazul multiplelor linii epistolare descentra puternic narațiunea, introducând o perspectivă dialogică (în termeni bahtinieni) și o relativizare a punctelor de vedere”¹⁷.

Atmosfera românească transilvăneană din acea perioadă se constituie în planul-cadru ce „prezintă nu atât un caz – un personaj sau o întâmplare – cât o lume”¹⁸. Astfel, lumea în care a trăit reflectă timpul său. Trebuie stabilită astfel o legătură între activitatea de a povesti și caracterul temporal a experienței umane „timpul devine timp uman în măsura în care el este articulat sub un caracter narativ și că acțiunea atinge semnificația sa plenară când devine o condiție a existenței temporale”¹⁹. Astfel se conturează fixarea în timp și spațiu a acestor fapte și evenimente din cadrul scrisorilor, ce constituie o relatare momentană și la care se adaugă spiritul cunoașterii, dar și al revoltei, de aceea își exprimă nemulțumirea, atât pentru unele persoane, care îl irită, cât și pentru problemele cărturărești existente. Latura de epistolier îi oferă șansa de a transforma aceste scrisori în „elemente constitutive ale narației, concepută printr-un proces de enunțare”²⁰, rezultatul acesteia fiind un tot unitar cu caracter narativ, un veritabil „roman de moravuri bisericești și de competiție și gelozie între cărturarii de la 1848”²¹. Aceasta devine „narație propriu-zisă ce constă în transpunerea verbalizată a unei acțiuni unitare”²².

Având în vedere planul formei sau al structurii textului, Cipariu și Bariț sunt doi interlocutori ai unei comunicări, dar care se transformă la nivelul conținutului în instanțe narrative²³ ale operei artistice. Identificăm în Cipariu instanța concretă a textului, emitentul, emițătorul, autorul sau creatorul real, care devine naratorul și personajul în același timp „autorul concret produce în același timp o proiecție literară despre sine însuși, adică un *al doilea eu* (Tillotson), un *alter ego romanesc* (Prince), un *autor implicit* (Booth) sau *abstract* (Schmid)

¹⁷ Diana Vrabie, *Corespondența - între confesiune și ficțiune*, în „Limba română”, anul XVIII, nr. 5-6 (155-156), 2008, Chișinău, p. 110.

¹⁸ René Wellek și Austin Warren, *Teoria literaturii*. În românește de Rodica Tiniș. Studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru Literatură universală, 1967, p. 282.

¹⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit I, l'intrigue et le récit historique*, Paris, Édition du Seuil, 1983, p. 105.

²⁰ A. Bidu-Vrâncianu, C. Călășaru, L. Ionescu-Ruxăndoiu, M. Mancaș, G. Pană-Dindelegan, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Științifică, 1997, p. 314.

²¹ Eugen Simion, *Cuvânt înainte*, în Timotei Cipariu, *Epistolar (1836-1877)*, p. VI.

²² Angela Bidu-Vrâncianu, Cristina Călășaru, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană-Dindelegan, *Dicționar general de științe ale limbii*, București, Editura Științifică, 1997, p. 317.

²³ Gérard Genette, *Narrative discourse. An essay in method*. Translated by Jane E. Lewin. Foreword by Jonathan Culler, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1980, p. 212.

precum și imaginea unui *cititor implicit* (Booth, Iser) sau *abstract* (Schmid). Autorul abstract este producătorul lumii românești pe care o transmite destinatarului (său)/receptor, cititorul abstract²⁴.

Cititorul concret este o persoană reală cu o identitate precisă, Bariț, la care, în aceste condiții ale analizei, ne alăturăm și noi. Valențe literare identificăm în toate scrierile lui Cipariu, astfel sesizăm o completare firească²⁵ pe acest fir a *Memoriilor* și a *Discursurilor* cu cele 125 de scrisori pe care le concepe și le expediază confidentului său, alcătuite prin tehnica introspecției și autoanalizei. Astfel, călătoria spre interiorul sufletului său i-a scos la lumină expresia talentului său. Această călătorie se poate urmări și în corespondența sa. Dacă ne gândim la Cipariu, și luăm în calcul faptul că el scrie dintr-un imbold lăuntric, în situația de față aceasta capătă un caracter subiectiv, deoarece, el caută să se autoexprime, așa cum am desprins și din paginile memoriilor, iar mai mult să comunice. „Și ce să și poci scrie io cuiva ceva, și să nu mă tânguiesc de amara soarte ce trebuie să o suferi?”²⁶. Pornind de la ideea că viața ne dă exemplul de a fi, putem stabili ca subiect al scrisorilor o îmbinare a faptelor pentru ca „țelul fiecărei viețuiri fiind realizarea unei fapte, ci nu a unei calități”²⁷. Acestea sunt săvârșite de elementul de bază al mesajului transmis, adică Timotei Cipariu, „scriitorul însuși”²⁸, dotat acum cu o anume formație intelectuală, capabil să scrie, să afirme, să critice, să compună texte, să lanseze păreri și opinii, să sfătuiască. Planul analitic al textului scoate în evidență caracterul homodiegetic sau autodiegetic, astfel pătrundem în intimitatea omului Cipariu, „gigantul stejar impozant”²⁹ dotat cu o personalitate puternică ce uimește încă peste ani și care „se proiectează în text prin indici textuali, fiind o prezență concretă în spațiul diegetic”³⁰.

Valoarea literară a corespondenței lui Cipariu constă în identificarea gândurilor, ideilor și intențiilor, astfel textul se constituie într-o „cronică socială a Blajului”³¹, identificăm astfel însuși

²⁴ Miorița Got, *Literatura română: comunicare, opera literară, stilul artistic, curente literare, modele de eseuri structurale, fișe recapitulative*, p. 27.

²⁵ Ion Buzași, *Timotei Cipariu - scriitorul*, p. 72.

²⁶ Scrisoarea I, p. 79.

²⁷ Aristotel, *Poetica*. Studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi. Ediția a III-a îngrijită de Stela Petecel, București, Editura Iri, 1998, p. 72.

²⁸ Ioan Chindriș, *Romanul epistolarului însingurat*, p. 5.

²⁹ Timotei Cipariu, *Scientia litterarum*. Ediție, prefață, micromonografii, comentarii, note enciclopedice, glosar, indici, bibliografie de Stela Toma, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie literară „G. Călinescu”, 2004, p. 355.

³⁰ Miorița Got, *Stilistica limbii române*, București, Editura Fundației României de Măine, 2007, p. 59.

³¹ Ion Buzași, *Timotei Cipariu - scriitorul*, pp. 80-81.

obiectul scrisorilor, discursul propriu-zis. Caracterul politic al corespondențelor, se completează și cu cel cultural și literar. Scrisorile se dovedesc a fi și documente prețioase în descoperirea operelor sau identificarea unor autori³², corespondând cu diverse personalități din mai multe zone ale țării, pe diferite teme, asigurându-i astfel răspândirea informațiilor și a ideilor sociale, politice și culturale și asigurând schimbul de vești, dar și păreri. Deși nu-și propune acest lucru, Cipariu săvârșește un act cultural și literar în același timp pentru faptul că prin dorința acerbă de comunicare săvârșește o narațiune factuală³³, pentru că oferă societății informații adevărate, date reale care s-au întâmplat efectiv, ce se transformă în documente cu caracter istoric. În concepția lui Adrian Marino orice fapt sau eveniment care a avut loc în trecut devine istoric, adică se poate istorisi, capătând astfel un caracter literar. „Dacă istoria este fundamental «epică», atunci orice narațiune conține o istorie. Narațiunea este deci o *histoire*, o *story*. Și în românește, «a spune istorii» înseamnă «a povesti». Definiția închide situația esențială: relația unor evenimente, fapte, întâmplări trecute, care s-au consumat, au fost, au devenit «istorice». Asemenea oricărei istorii, narațiunea poate fi rezumată, comprimată, schematizată, redusă la esențial. În felul acesta, poate să apară și argumentul povestirii, propozițiunea epopeii, noțiuni specifice vechii retorici și poetici”³⁴.

Compoziția discursului literar pleacă de la un eșantion de 125 de scrisori, redactate pe parcursul a 41 de ani (1836-1877) și adresate unui alt intelectual al timpului, om de cultură și bun prieten, destinatarul George Bariț, care, deși urmează școala la Blaj și intenționează de mai multe ori să devină preot, se stabilește totuși la Brașov pentru a deveni cel mai cunoscut gazetar al timpului. Bunul prieten se transformă repede într-un confident „Alți confidenți întru această treabă nu am”³⁵, iar prin schimbul de păreri, sfaturi și gânduri se arată legătura strânsă dintre cei doi, prietenia sinceră și apropiată „prietinul meu de cruce”³⁶. Apropierea se resimte și prin nenumăratele încercări de a-l aduce la Blaj pe renumitul profesor pentru a profita astfel din plin de prietenia lor, dar și de experiența și pregătirea acestuia. Prezența formulelor specifice de adresare sunt evidente în acest sens, ele fiind urmate de textul propriu-zis al scrisorii clasice și enunțiativ: *frate*, *iubite frate*, *prietine*, *dorite frate*, *Domnul meu*, pentru a scoate în evidență

³² Ștefan Pascu, *Cuvânt înainte*, în *George Bariț și contemporanii săi*, p. VI.

³³ Miorița Got, *Stilistica limbii române*, p. 58.

³⁴ Adrian Marino, *Dintr-un dicționar de idei literare*, p. 213.

³⁵ Scrisoarea III, p. 87.

³⁶ Scrisoarea I, p. 79.

apropierea și prietenia, dar și protocolar: *Frate și domnule redactor*, sau distant: *Domnule, Domnule și frate, Domnule Bariț, Amice, Domnule redactor*. Cipariu se dovedește a fi și un adevărat discipol³⁷. Punerea lor într-un circuit al expedierilor constituie săvârșirea unui fapt nu numai literar sau cultural, ci și modern. „De mult trebuia să-ți răspunz la scrisoarea d-tale cea mai din urmă, precum știu – de bună samă – că așteptați, însă până acuma n-am voit a te înștiința numai pre giurătoare despre cele ce dorești”³⁸. Finalul acestor texte este dominat de formula specifică de încheiere *Cipariu mpr*, dar și de urări de bine „Rămâi cu toată dragostea, totdeauna fierbinte, al d-tale cinstitoriu”³⁹.

Arhitectura textului se întrevăde în reuniunea unor enunțuri cu caracteristici textuale și ajunge la o varietate de tipuri de secvențe: momentele pline, adică faptele ce sunt introduse gramatical prin folosirea perfectului simplu sau perfectului compus. Acestea sunt legate între ele prin spații goale, adică descripții, evocări, portrete, comentarii analitice introduse prin imperfect. Tot universul ficțional pornește din planul analitic, ce detaliază conștientul și subconștientul, trăirile interioare, reflecțiile și conflictele. Acestea impun principiul compozițional folosit de Cipariu ce prezintă o rupere a textului, ceea ce atrage după sine absența continuității narative din cauza narațiunii intercalate. Apar astfel așa numitele secvențe epice⁴⁰, prin care un fapt este delimitat de alt fapt. Seria evenimentială lansează o diversitatea tematică în scrisori pe care le putem numi precum Adrian Marino episoade sau micro-povestiri, astfel: episodul erotic desfășurat între Anica Mureșan și personajul nostru, confruntările dintre episcopul Ioan Lemeni și partida condusă de Simion Bărnuțiu, Cipariu – unicul furnizor de informații de interes public sau literar, susținerea importanței gramaticilor, crezul său politic ce vizează și atitudinea față de națiunea conlocuitoare a maghiarilor.

Curiozitatea ce transpare din jurnalul său intim se completează cu noi valențe în scrisorile lui Cipariu, prin care și valorifică talentul de epistolar. Acestea vin să întărească statutul și „spiritul moral inflexibil”⁴¹ al lui Cipariu. Cu un temperament înfocat și uneori nemulțumit de tot ceea ce se întâmplă în acest oraș „în această Sodomă” dar pe care însă nu o părăsește, se simte mereu antrenat prin aceste scrisori să transmită prietenului său noutăți mai mult sau mai puțin

³⁷ Timotei Cipariu, *Scientia litterarum*, p. 357.

³⁸ Scrisoarea VIII, p. 99.

³⁹ Scrisoarea VII, p. 96.

⁴⁰ Adrian Marino, *Dintr-un dicționar de idei literare*, p. 215.

⁴¹ Eugen Simion, *Cuvânt înainte*, în Timotei Cipariu, *Epistolar (1836-1877)*, p. VI.

interesante, legate de diverse intrigi bisericești sau politice, povești legate de activitățile zilnice, călătoriile sale prin țară, evenimente legate de episcopi, noi apariții de cărți sau gazete, planurile individuale, starea sănătății sale, evenimente politice, sociale sau literare sau date despre starea vremii și altele. Astfel, se impune un anumit tip narativ auctorial⁴² despre care vorbește Jaap Linvelt⁴³, și anume narațiunea homodiegetică⁴⁴, ce reprezintă modul de expunere predominant, ceea ce denotă faptul că textul scrisorilor se apropie de genul epic prin suita de fapte, întâmplări, evenimente prezentate aici de narator și care au avut loc sau se vor desfășura.

Prin „scheletul său, acest roman e scris”⁴⁵ sub forma unui dialog epistolar dintre Cipariu și Bariț. Aceștia devin personaje ale actului sau procesului de comunicare, actanți⁴⁶ în concepția lui A. J. Greimas⁴⁷, eroi după Vladimir Propp⁴⁸, agenți pentru Claude Bremond⁴⁹, persoane pentru Tzvetan Todorov⁵⁰ sau actori pentru E.M. Forster⁵¹ în structura unor texte confesive cu caracter de jurnal intim⁵², ce se constituie într-un „document de epocă (moral și național), un dosar de existență”⁵³ ce lasă să iasă la lumină autoportretul intelectualului blăjean. Personajul și acțiunea sunt principalele mijloace de realizare ale textului narativ ce se află într-un raport de intercondiționare. Personajul este un factor ce face parte din structura narațiunii, „un fir conducător care creează posibilitatea unei bune înțelegeri a motivelor îngrămădite și se constituie într-un mijloc auxiliar de clasificare și ordonare a motivelor”⁵⁴. Cărturarul devine astfel personaj-narator auctorial⁵⁵, ce coincide cu personajul-actor veritabil într-o lume a controverselor și adversităților de tot felul intrând astfel în istorie sau devenind una cu aceasta.. „Poci scrie io

⁴² Gerard Prince, *A Dictionary of Narratology*. Revised Edition, Lincoln, NE., University of Nebraska Press, 2003, p. 2.

⁴³ Jaap Linvelt, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere: teorie și analiză*. Traducere de Angela Martin. Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1994, p. 50.

⁴⁴ Gérard Genette, *Narrative discourse. An essay in method*, p. 51, p. 241. Vezi și Jaap Linvelt, p. 48.

⁴⁵ Ioan Chindriș, *Romanul epistolarului însingurat*, p. 5.

⁴⁶ Gerard Prince, *A Dictionary of Narratology*, pp. 1-2.

⁴⁷ A.J. Greimas, *Sémantique structural. Recherche de method*, Paris, Larousse, „Langue et langage”, 1966, pp.172-185 și 192-212.

⁴⁸ Vladimir I. Propp, *Morfologia basmului*. În românește de Radu Nicolau, București, Editura Univers, 1970, pp. 30-66.

⁴⁹ Claude Bremond, *Logica povestirii*. Traducere de Micaela Slăvescu, București, Editura Univers, 1981.

⁵⁰ Tzvetan Todorov, *Poetica. GramaticaDecameronului*. Traducere și studiu introductiv de Paul Miclău, București, Editura Univers, 1975.

⁵¹ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, London, Harcourt , Inc., 1927, p. 43.

⁵² Timotei Cipariu, *Pagini literare*, p. 230.

⁵³ Eugen Simion, *Cuvânt înainte*, în Timotei Cipariu, *Epistolar (1836-1877)*, p. VII.

⁵⁴ Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, București, Editura Univers, 1973, p. 25.

⁵⁵ Miorița Got, *Literatura română: comunicare, opera literară, stilul artistic, curente literare, modele de eseuri structurale, fișe recapitulative*, p. 43.

cuiva ceva și să nu mă tânguiesc de amara soarte ce trebuie să o suferi”⁵⁶. Are loc o dublă umanizare, cea a personajului din care distingem imaginea sau chipul unui om cinstit, convins de principiile sale, și cea a acțiunilor sale, prin care e hotărât să schimbe lumea prin cultură și educație. Consideră că „la o viață zgomotoasă, trebuie a se deda din copilărie, nu mai la 40 de ani”⁵⁷. Apoi se resemnează cu o viață „monotonă, călugărească, cu puțină mișcare și alte mărunte ne-ndemânări, însă – vai, Doamne! – oare afla-le-vom și în rai toate după pofta noastră?”⁵⁸.

Scrie cu migală și atenție fiecare rând al scrisorilor trimise lui Bariț ținând și creând astfel textul, surprins fiind în ideile sale filologice despre limbă și ortografie. Ca tip literar, Cipariu se dovedește a fi un personaj realist rotund „construit în jurul unei singure idei sau calitate: atunci când există mai mult de un factor în ele, obținem începutul curbei către rotund”⁵⁹ ce relatează faptele și evenimentele, ce posedă un caracter moral inflexibil, de aceea devine supărăcios și încăpățânat, atunci când este atacat sau acuzat. Se generează astfel un conflict interior, ce se constituie în „peripețiile sau răsturnările de situații și scenele de recunoaștere”⁶⁰, cu alte cuvinte o intrigă încheată⁶¹, ce se bazează pe situații care se derulează de la fericire la nenorocire, ca și în cazul lui Cipariu, adică „înlănțuirea peripețiilor: recunoașteri, întâmplări, episoade, etc.”⁶².

Perspectiva internă sau focalizarea internă⁶³ îl plasează pe Cipariu, singur, într-o poziție centrală a tuturor evenimentelor, existând astfel o narațiune propriu-zis personală⁶⁴, cu un caracter subiectiv pentru a scoate în evidență temperamentul său înfocat, care ar dori să-l denunțe, să-l atace pe Rațiu, dar și să evite orice dispută. Debutul este unul cu caracter confesiv, astfel că în exprimările acestea scrise către Barițiu, pe care îl consideră cel mai apropiat de inima sa, Cipariu găsește înțelegere și alinare, își descarcă și deschide sufletul. Dacă avem în vedere faptul că vorbitorul se fixează ca singur subiect al discursului, atunci definiția subiectivității enunțată de Émile Benveniste susține ideea interiorizării tuturor acțiunilor, astfel este „ca o unitate psihică ce transcende totalitatea experiențelor trăite care le unește și asigură permanența

⁵⁶ Scrisoarea I, p. 79.

⁵⁷ Scrisoarea XXXII, p. 160.

⁵⁸ Scrisoarea XXXII, p. 160.

⁵⁹ E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, p. 67.

⁶⁰ Aristotel, *Poetica*, p. 73.

⁶¹ *Ibidem*, p. 81.

⁶² Adrian Marino, *Dintr-un dicționar de idei literare*, p. 213.

⁶³ Gérard Genette, *Narrative discourse. An essay in method*, p. 193.

⁶⁴ Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în „Communications”, nr. 1, vol. 8, 1966, p. 20.

conștiinței”⁶⁵. Cipariu devine narator intradiegetic⁶⁶ proiectat în text cu dublu rol: eu narator și actant sau protagonist. La nivelul textului există anumiți indici care surprind implicarea subiectivă și afectivă a personajului. Acestea sunt mărcile lexico-semantică, pronume și verbe la persoana întâi: „io, mie, mi, mă simț, mă grăbesc, mi se pare, socotesc etc”. „Din secvențe epistolare se reconstituie în prelungirea *Memoriilor*”⁶⁷ un autoportret moral și psihic bazat pe stări, sentimente, trăiri interioare, temperament și dorință. Atent schițat, portretul vine să întregască imaginea de ansamblu a enciclopedului Cipariu „un om cinstit și dârz în convingerile lui, un om supărăcios și încăpățânat, în fine, un intelectual cu multă știință de carte, încurcat nu o dată în fanteziile sale filologice”⁶⁸. Un personaj puternic care își duce veacul în acest orașel, nemulțumit de atmosfera în care trăiește, dar răbdător față de cei care îi vor răul „cine știe câte batjocori au vărsat asupra mea, nice nu mă va osîndi, care io le-am răbdat și le rabd cu o pațientie nespusă, să nu zică oamenii că amândoi suntem doi nebuni”⁶⁹ și convins de faptul că fără educație și cultură poporul român nu va răzbi în istorie. Idee pe care o regăsim în toate scrierile sale, atât în introducerea la *Început de autobiografie*, cât și în discursurile sale.

Se autocaracterizează spunând că „Io-s învățat cam domol să fiu și nesilit. Nu-mi trag vorba îndărăpt, însă d-ta aibi pațienție de a aștepta, de la un om nu numai cuprins, ci și leneș”⁷⁰. Avem impresia că ne aflăm în fața unui om lent, blând, cu un temperament așezat, care se încrede în forțele sale, este onest, își respectă cuvântul dat, își cunoaște propriile capacități, de aceea îi cere lui Bariț răbdare, deoarece atunci când are prea mult de scris, acesta îi devine „lucrul cel mai urât în lume”⁷¹ și se transformă treptat într-un leneș. Cipariu este înainte de toate o ființă umană, un om simplu, care trăiește, simte și are nevoie de tot ceea ce îi este firesc, la care se adaugă vocația sa în via Domnului, inteligența desăvârșită, puterea de muncă, ce l-au determinat să judece total altfel lucrurile. „Petreceri, adevărat, nu avem cum aș dori câteodată, însă stând oblu și gândind, mai că – prea multe –, m-ar desgusta”⁷². Gândul că ar fi putut duce o altfel de viață nu-i provoacă sentimente plăcute „dacă nu m-am însurat cându-mi era vremea,

⁶⁵ Émile Benveniste, *De la subjectivité dans le langage*, în *Problèmes de linguistique général*, 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 259.

⁶⁶ Gérard Genette, *Narrative discourse. An essay in method*, p. 248.

⁶⁷ Ion Buzași, *Timotei Cipariu - scriitorul*, p. 76.

⁶⁸ Eugen Simion, *Cuvânt înainte*, în *Timotei Cipariu, Epistolar (1836-1877)*, p. VII.

⁶⁹ Scrisoarea VII, p. 94.

⁷⁰ Scrisoarea XIV, pp. 114-115.

⁷¹ Scrisoarea XIV, p. 125.

⁷² Scrisoarea XXXII, p. 160.

acum nici în glumă nu mi-ar cădea bine să-mi pomenească cineva”⁷³. Din comoditate, nu părăsește orașul acesta, chiar dacă a avut ocazii de a trece în Țara Românească, este mulțumit de statutul său și de cum este privit din exterior „aici-s domn, nime nu-mi poruncește, nime nu-mi poate lua pâinea, mă iubesc unii, mă cinstesc alții, poate că unii se și tem de mine, de carii io, să-i știu anume, aș râde cu dulceață că s-au găsit omul”⁷⁴.

În conținutul scrisorilor, adică ansamblul dinamic al operei, se identifică situațiile-tip prezentate, constituite din faptele și întâmplările la care a luat sau nu parte personajul. Preocupările cotidiene ale cărturarului scot la lumină diversitatea activităților lui și implicit o tematică variată a scrisorilor concepute din interior. Cipariu este centrul lumii sale compusă din acțiuni, statut și caracter, astfel avem parte de mai multe istorisiri cu tematică diferită „subiectul nu-i unul, cum își închipuie unii, întrucât privește un singur personaj. Doar multe și nenumărate sunt întâmplările putând să se ivească în viața cuiva, fără ca, din unele din ele, să rezulte o unitate; și tot astfel faptele unui om sunt multe, fără ca laolaltă să alcătuiască o singură acțiune”⁷⁵.

Faptele și întâmplările relatate într-o corespondență de peste patru decenii implică participarea unor personaje. Cipariu surprinde oameni într-o continuă mișcare sau evoluție. Unul dintre aceștia este episcopul Ioan Lemeni, amintit aproape în fiecare scrisoare și a cărui portret abundă de aspecte morale și psihice, latură pe care Cipariu o cunoaște mai bine, „dar nu de tot”⁷⁶ după cum mărturisește. Talentul portretistic se observă în analiza sa psihologică, ce pornește de la omagiul adus în *Drama pastorală*, câștigându-i astfel încrederea pentru ca apoi să redacteze pentru dânsul diverse articole, demonstrându-și talentul de a imita un stil oficial bisericesc „în care dospește umorul și autoironia”⁷⁷: „Numai alaltăieri mi-au dat o comisie pentru pestari, să i-o concipăluiesc și să o tipăresc. Io însă i-am făcut o disertație la care se poate uita cât de lung, că i-am parodit tot stilul ce-l are, însă ideile după moralul cel mai nou...Să vezi cum am afectat cele mai înalte principuri cu toată vâlfa vlădicească. Dacă am pus peana gios, am râs și am gândit: «No, și tu ai putea fi vlădică»”⁷⁸. Conștient sau nu, Cipariu îi scoate în evidență neputința acestuia de a stăpâni lucrurile, apoi caracterul influențabil „Nu-și poate pune în rând și în ascultare turma,

⁷³ Scrisoarea XXXII, p. 160.

⁷⁴ Scrisoarea XXXII, p. 160.

⁷⁵ Aristotel, *Poetica*, p. 75.

⁷⁶ Scrisoarea IV, p. 89.

⁷⁷ Ion Buzași, *Timotei Cipariu - scriitorul*, p. 75.

⁷⁸ Scrisoarea XVI, p. 122.

acuma pre unul ascultând, acuma pre altul, și mai pre urmă neștiind ce să facă”⁷⁹, dar și incapacitatea de a lua o hotărâre, fire duplicitară și mai ales ezitantă „Măine-i pare rău ce au lucrat azi, și poimăine ce va lucra mâine”⁸⁰. Lipsa curajului „neavând curagie de a porunci ca un stăpân”⁸¹ provoacă nenumărate nemulțumiri în rândul învățaților blăjeni din cauza incapacităților sale de a rezolva situațiile criză. Atitudinile sale sunt diferite și nu vizează domolirea climatului moral din mediul bisericesc plin de minciuni, controversă, uneltiri, bârfe, ceea ce reprezintă în viziunea lui Cipariu un „lucru slab de la un cap mai mare”⁸². Atitudinea lui Cipariu față de episcop este una schimbătoare în toți anii petrecuți în urbea scolastică. Aceasta evoluează de la slava din *Eglogă* până la anumite rezerve „din prudență și conformism”⁸³, după cum, mărturisește: „însă io nu-l plâng mult, dacă nu știe ce să facă”⁸⁴, mai târziu Cipariu nu se sfiește să-l critice, pentru ca mai apoi, în anii procesului lemenian, să-l susțină și să-l apere.

Prin *epistolarul* său, Timotei Cipariu pășește încă odată în afara odăii sale în care-și petrecea veacul încojurat de cărți, pășește dincolo de granițele unui gramatician anchilozat în ideile sale, imagini ce i-au fost atribuite în istoriografie și se descoperă ca omul unei epoci, implicat activ în viața culturală, istorică și socială a Blajului, în realitate. Această realitate respiră în scrisorile sale care înainte să fie considerate creații, sunt mărturii documentare importante și, în același timp o pătrundere în spațiul intim al confesiunilor cuprinse în ele: „Scrisorile, *le manuscrit trouve*, memoriile, toate acestea pretind că provin nu din spațiul ficțiunii, ci din cel al realității și tind să fie creditate automat de cititor în virtutea unui fel de *prezumție de realitate*. Ele pretind a fi dovezi înainte de a fi texte, mărturii genuine înainte de a fi creații. Această creditare pripită vine probabil și din plăcerea vicioasă a *voyeur-ului*, fiindcă orice cititor de romane epistolare se știe vinovat de violarea secretului corespondenței”⁸⁵.

Dincolo de toate aceste prețioase informații legate de viața intimă și activitatea mai puțin cunoscută a lui Cipariu, avem imaginea unui oraș în care spiritul revoluționar pătrunde și se manifestă la toate nivelurile: biserică, școală, preoți, profesori și studenți etc. În vâltoarea evenimentelor observăm devenirea, maturizarea unui om care este pe măsura trecerii anilor tot

⁷⁹ Scrisoarea IX, p. 103.

⁸⁰ Scrisoarea XXXV, p. 167.

⁸¹ Scrisoarea V, pp. 91-92.

⁸² Scrisoarea IX, p. 103.

⁸³ Ion Buzași, *Timotei Cipariu - scriitorul*, p. 76.

⁸⁴ Scrisoarea IX, p. 103.

⁸⁵ Diana Vrabie, *Correspondența - între confesiune și ficțiune*, p. 112.

mai echilibrat, mai înțelept și mai cumpătat în cuvânt și în faptă. Pe lângă această valoare documentară a epistolarului, avem totodată verificată valoarea artistică a epistolarului rezultată din confruntarea lui cu instrumentele specifice teoriei literare.

Corespondența sa, în parte nevoie de eliberare sau confesiune, în parte cronică unor evenimente și preocupări constituie nu numai un capitol important din viața sa, dar și „unul din cele mai bogate din literatura veacului trecut”⁸⁶, ceea ce face din Timotei Cipariu un scriitor care cultivă cu talent în cultura română epistola ca specia literară.

Bibliografie

1. *George Bariț și contemporanii săi*, vol. IV, Corespondența primită de la Constantin Papfalvi, Simion Mihali-Mihailescu, Timotei Cipariu și Alexandru Sterca Șuluțiu, coordonatori Ștefan Pascu și Iosif Pervain. Ediție de Ștefan Pascu, Iosif Pervain, Ioan Chindriș, Dumitru Suciu și Ion Buzași, București, Editura Minerva, 1978
2. Cipariu, Timotei, *Epistolar (1836-1877)*. Cuvânt înainte de acad. Eugen Simion. Text îngrijit, studiu introductiv și note de Ioan Chindriș, București, Editura Academiei Române, 2005
3. Cipariu, Timotei, *Jurnal*. Ediție îngrijită, prefață, note și glosar de Maria Protase, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1972
4. Idem, *Poezii*. Îngrijirea ediției, antologie, prefață și note de Nicolae Albu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976
5. Cipariu, Timotei, *Discursuri*. Ediție îngrijită, antologie și glosar de Ștefan Manciulea și Ion Buzași, prefață și bibliografie de Ion Buzași, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984
6. Buzași, Ion, *Timotei Cipariu – scriitorul*, Blaj, Editura Buna Vestire, 2005
7. Got, Miorița, *Literatura română: comunicare, opera literară, stilul artistic, curente literare, modele de eseuri structurale, fișe recapitulative*, Pitești, Editura Nomina, 2007
8. Aristotel, *Poetica*, București, Editura Academiei, 1965

⁸⁶ Ion Buzași, *Timotei Cipariu - scriitorul*, p. 72.

9. Marino, Adrian, *Dintr-un dicționar de idei literare* . Ediție și text îngrijit de Florina Ilis și Rodica Frențiu, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2010
10. Cipariu, Timotei, *Pagini literare*. Antologie, postfață, bibliografie și glosar de Ion Buzași, București, Editura Minerva, 1999
11. Vrabie, Diana, *Correspondența - între confesiune și ficțiune*, în „Limba română”, Chișinău, anul XVIII, nr. 5-6 (155-156), 2008
12. Wellek, René și Warren, Austin, *Teoria literaturii*. În românește de Rodica Tiniș. Studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru Literatură universală, 1967
13. Ricoeur, Paul, *Temps et récit I, l'intrigue et le récit historique*, Paris, Édition du Seuil, 1983
14. Bidu-Vrânceanu, A., Călășaru, C., Ionescu-Ruxăndoiu, L., Mancaș, M., Pană-Dindelegan, G., *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Științifică, 1997
15. Genette, Gérard, *Narrative discourse. An essay in method*. Translated by Jane E. Lewin. Foreword by Jonathan Culler, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1980
16. Aristotel, *Poetica*. Studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi. Ediția a III-a îngrijită de Stela Petecel, București, Editura Iri, 1998
17. Cipariu, *Scientia litterarum*. Ediție, prefață, micromonografii, comentarii, note enciclopedice, glosar, indici, bibliografie de Stela Toma, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie literară „G. Călinescu”, 2004
18. Got, Miorița, *Stilistica limbii române*, București, Editura Fundației *România de Măine*, 2007
19. Prince, Gerard, *A Dictionary of Narratology*. Revised Edition, Lincoln, NE., University of Nebraska Press, 2003
20. Linvelt, Jaap, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere: teorie și analiză*. Traducere de Angela Martin. Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1994
21. Greimas, A.J., *Sémantique structural. Recherche de method*, Paris, Larousse, „Langue et langage”, 1966
22. Propp, Vladimir I., *Morfologia basmului*. În românește de Radu Nicolau, București, Editura Univers, 1970

23. Bremond, Claude, *Logica povestirii*. Traducere de Micaela Slăvescu, București, Editura Univers, 1981
24. Todorov, Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului*. Traducere și studiu introductiv de Paul Miclău, București, Editura Univers, 1975
25. Forster, E. M., *Aspects of the Novel*, London, Harcourt, Inc., 1927
26. Tomașevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, București, Editura Univers, 1973
27. Barthes, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în „Communications”, nr. 1, vol. 8, 1966
28. Benveniste, Émile, *De la subjectivité dans le langage*, în *Problèmes de linguistique général*, 1, Paris, Gallimard, 1966

MIRCEA VULCĂNESCU – UNPRECEDENTED WRITINGS IN THE ROMANIAN EXILE PRESS

Elena Bondor

PhD, "Mihai Eminescu" Central University Library, Iași

Abstract: This paper proposes a chronologic analysis of Mircea Vulcănescu's novel and unprecedented writings published in the Romanian exile press, when the communist regime was firmly in place. Philosopher Mircea Vulcănescu is one of the brilliant representatives of the inter-war generation. He was interested in numerous fields, such as sociology, economy, history, ethics, philosophy of religion, theology, literature and others. He was part of Dimitrie Gusti's Sociology School, he was a teacher of ethics but also a Manager of Customs and Public Debt. During 1941-1944 he was Deputy Secretary of State at the Ministry of Finance. In 1946 he was arrested (twice) together with other high officials from the Antonescu Government. In 1948 he was prosecuted to eight years of imprisonment and seizure of goods for deeds he had not done. He was one of the victims of communism. Mircea Vulcănescu died aged 48, while he was imprisoned at Aiud. His work was completely banned in Romania until the middle of the 1960s. However, some of his works (unprecedented) were published in the Romanian exile press.

The first unprecedented philosophical text by Mircea Vulcănescu (entitled "Despre spiritul românesc" / "About the Romanian Spirit and Mind") was published in 1952 in the review entitled Caete de dor. Metafizică și poezie / Notebooks of Longing. Metaphysics and Poetry, published in Paris. The second unprecedented writing by Vulcănescu, a study about the philosophy of religion (entitled "Creștinul în lumea modernă" / "The Christian Man in the Modern World" was published in two parts, in Prodomos review (fully entitled Prodomos. A Page of Thoughts and Christian Closeness (Freiburg i. Br., Germany / Évry-Petit-Bourg, France in issues from 1967 and 1968). The same Prodomos review published in its issue of 1967, a sketch signed by Mircea Vulcănescu entitled "Vicleim: four scenes written for my children and grandchildren to act on the Christmas Eve of 1941". In 1967 there was also published an interesting translation by Mircea Vulcănescu, a poem by Rainer Maria Rilke which appeared in Ființa românească / Romanian Entity (Paris, 1967). During the 1970s, under Mircea Vulcănescu's signature, there were published a fable (in Limite / Limits review, Paris, 1974) and a translation of a poem by Charles Péguy (in Ethos review, Paris, Notebook II from 1975). During the

1980s, the same *Ethos* review (Notebook IV from 1983) made public Mircea Vulcănescu's speech made in his defense in front of the court, on the 15th of January 1948. This memoir was published under the title "Ultimul cuvânt" / "The Last Word" and Virgil Ierunca considered it "a genuine political and spiritual will", belonging not only to Mircea Vulcănescu, but also to "a whole world attacked in its duration itself". In 1982, the *Limits* review (issue no 36-37) published "O scrisoare inedită a lui Anton Golopenția către Mircea Vulcănescu" / "A Novel Letter from Anton Golopenția to Mircea Vulcănescu", a text which was provided to the editorial board by Sanda Golopenția-Eretescu. Finally, *Limits* review reveals in an issue from 1985 (no 44-45), in a piece entitled "Director al Vămilelor" / "Customs Manager" a few fragments from a diary written by Mircea Vulcănescu in 1935. Another translation by Vulcănescu from Rainer Maria Rilke was published in the issue no 46-47/1985 of the same review (*Limits*).

Some of the novel writings by Mircea Vulcănescu published in the Romanian exile press are accompanied by articles signed by Mircea Eliade, André Scrima and Virgil Ierunca. Other Romanian intellectuals in exile who dedicate part of their work to Mircea Vulcănescu, published in the same reviews which also enclosed his unprecedented works are Emil Cioran, Lucian Bădescu, Horia Stamatu and others.

Keywords: Mircea Vulcănescu; Romanian philosophers; unprecedented documents; Romanian exile reviews; Romanian communism.

Lucrarea de față propune o analiză diacronică a lucrărilor inedite ale lui Mircea Vulcănescu apărute în presa românească a exilului, după instaurarea comunismului în România. Mai multe texte care aparțineau lui Mircea Vulcănescu au început să apară, treptat, în presa românească a exilului, încă din perioada în care opera lui era complet interzisă în țară. În anul 1952, când într-una din revistele românești din exil a fost publicat un text filosofic inedit al său, Mircea Vulcănescu a murit în închisoarea de la Aiud, la vârsta de 48 de ani.

Destinul postum al lui Mircea Vulcănescu în viziunea lui Marin Diaconu

La scurt timp după ce fusese condamnat definitiv la 8 ani de temniță grea și confiscarea averii, numele lui Mircea Vulcănescu este inclus pe o listă a autorilor interziși „din principiu”, în cadrul lucrării *Publicațiile interzise: până la 1 Mai 1948* (București, 1948). Lucrarea îngloba toate listele și broșurile, publicate sau nepublicate, apărute din 1945 până în 1948. La secțiunea

„Instrucțiuni”, se specifică faptul că „orice lucrări datorite următorilor autori indiferent dacă sunt trecute sau nu în broșura de față sunt interzise din principiu”¹. Lista autorilor români interziși „din principiu” cuprindea 28 de nume, printre care Nichifor Crainic, Romulus Dianu, Octavian Goga, Radu Gyr, Mihail Manoilescu, Pamfil Șeicaru, Mircea Vulcănescu și alții.

După moartea sa, Mircea Vulcănescu a fost reintegrat parțial în circuitul publicistic al spațiului cultural românesc abia în anii '80, cu dificultate, după o foarte lungă perioadă în care numele i-a fost interzis, iar lucrările i-au fost blocate în fonduri speciale (secrete) sau fonduri documentare ale bibliotecilor.

În „destinul postum” al lui Mircea Vulcănescu au fost identificate mai multe etape. O astfel de analiză, pe etape, este realizată de către Marin Diaconu, unul dintre cei mai importanți exegeți și editori ai operei lui Vulcănescu din România. Marin Diaconu s-a implicat, încă de la începutul anilor '80, împreună cu Mărgărita Ioana Vulcănescu (soția lui Mircea Vulcănescu) și Zaharia Balinca, în realizarea unui proiect care, în contextul cultural și politic al acelei perioade, era imposibil de dus la bun sfârșit. Proiectul consta, după cum relatează Marin Diaconu², în editarea întregii opere a lui Mircea Vulcănescu – atât a textelor deja publicate, cât și a lucrărilor și altor documente rămase în manuscris după moartea sa. Dată fiind „neobișnuita «deschidere» către universurile spirituale”³ a lui Vulcănescu, proiectul editării operei sale nu putea fi gândit altfel decât „într-o structură tematică pe domenii: filosofie, sociologie, cultură în genere, istorie socială, religie (de ce nu?) economie, încercări literare, corespondență ș.a.”⁴. Editarea operei lui Vulcănescu în conformitate cu ideea structurării tematice, pe domenii, a putut fi realizată treptat, după 1989. Soția lui Mircea Vulcănescu refuzase propunerea unui editor, în anii '80, de a publica „doar ceea ce era... publicabil în acele împrejurări cultural-ideologice...”⁵.

Etapetele „destinului postum” al lui Mircea Vulcănescu sunt delimitate, de către Marin Diaconu, după cum urmează: prima este anilor 1946-1980; a doua etapă acoperă perioada

¹ *Cartea cărților interzise*, București, Editura Victor Frunză, 2003, p. 14. *Cartea Cărților interzise* reproduce în ediție anastatică volumul *Publicațiile interzise*, București, 1948.

² Marin Diaconu, „Notă asupra ediției”, în Mircea Vulcănescu, *«Tînăra generație». Crize vechi în haine noi. Cine sînt și ce vor tinerii români?*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Compania, 2004, p. 14.

³ Mircea Eliade, „Trepte pentru Mircea Vulcănescu”, în *Prodromos. Foaie de gând și apropiere creștină*, Freiburg i. Br. / R.F. Germania, Évry-Petit-Bourg / Franța, p. 15.

⁴ Marin Diaconu, „Notă asupra ediției”, în Mircea Vulcănescu, *«Tînăra generație». Crize vechi în haine noi. Cine sînt și ce vor tinerii români?*, ed. cit., p. 14.

⁵ *Idem*.

cuprinsă între anii 1981-1989; a treia etapă, neîncheiată, începe din anul 1990. Pentru fiecare etapă în parte, el face distincția între „cadru intern românesc și cel extern”⁶.

În prima etapă, a anilor 1946-1980, numele lui Mircea Vulcănescu este aproape absent din spațiul cultural românesc: „numele lui Vulcănescu este ocolit în țară, uneori chiar ostentativ. De-abia din 1964 începe să-i fie amintit numele, întâmplător”⁷. În schimb, în presa culturală a exilului românesc sunt publicate mai multe texte ale lui Vulcănescu, precum și articole care îi erau dedicate (de către Mircea Eliade, Lucian Bădescu și alții), în reviste precum *Caete de dor*, *Prodromos*, *Ființa românească*, *Limite* și *Ethos*. În cea de-a doua etapă, a anilor 1981-1989, în spațiul delimitat de „cadru intern românesc”, se reușește reeditarea unor scrieri ale lui Vulcănescu în revistele *Vatra*, *Ramuri*, *Caiete critice*, *Familia*, *Almanahul Ateneu*, *Revista de istorie și teorie literară*, iar numărul autorilor care scriu despre Vulcănescu este în creștere. Încercările de publicare a unor texte inedite în țară, în această perioadă, au fost sortite eșecului (cu o excepție – apariția unui text inedit al lui Vulcănescu în *Viața Românească*, în 1982). În schimb, „cadru extern” al etapei 1981-1989 este marcat de continuarea apariției unor texte inedite ale lui Mircea Vulcănescu, printre care „Ultimul Cuvânt”, în *Ethos* (Paris, 1983). În sfârșit, în a treia etapă, care debutează cu anul 1990 (aflată în desfășurare), numele lui Mircea Vulcănescu este reintegrat pe deplin în spațiul cultural românesc, iar destinul lui „cade sub o zodie luminoasă”⁸. Unele texte ale lui deja publicate încep să fie reeditate, iar un număr foarte mare de texte inedite și alte documente, care fuseseră cercetate în manuscris și pregătite pentru publicare încă din perioada regimului comunist, au putut vedea, în sfârșit, lumina tiparului.

Dintr-o schiță „biobibliografică și spirituală” elaborată de către Marin Diaconu mai aflăm că, după moartea lui Mircea Vulcănescu, soția sa, Mărgărita Ioana, „a păstrat cu strășnicie cele două lăzi de manuscrise și alte însemne vulcănesciene”⁹, până în momentul în care s-a stins din viață și ea, în 1987. La arhiva manuscriselor și altor documente rămase de la Vulcănescu („comoara din cele două lăzi”, cum o numește undeva Marin Diaconu) au avut acces relativ puține persoane, printre care Ștefan Fay (un apropiat al familiei Vulcănescu), Constantin Noica,

⁶ Marin Diaconu, „Mircea Vulcănescu – publicist”, în Mircea Vulcănescu, *De la Nae Ionescu la „Criterion”*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Humanitas, 2003, p. 19.

⁷ *Idem*.

⁸ Marin Diaconu, „Mircea Vulcănescu – publicist”, în Mircea Vulcănescu, *De la Nae Ionescu la „Criterion”*, ed. cit., p. 20.

⁹ Marin Diaconu, *Mircea Vulcănescu. Profil spiritual*, București, Editura Eminescu, 2001, p. 33.

Zaharia Balinca (la recomandarea lui Noica), Marin Diaconu, Vasile Vetîșanu și alți câțiva¹⁰. Zaharia Balinca, fostul student al lui Mircea Vulcănescu, și Marin Diaconu s-au dedicat, vreme îndelungată, promovării memoriei lui Vulcănescu. Ei o vizitau pe Mărgărita Ioana Vulcănescu aproape săptămânal – spune Marin Diaconu –, primul începând cu anul 1977, iar el începând cu anul 1981¹¹. Zaharia Balinca rememorează primul său contact, din 1977, cu „comoara din cele două lăzi”, într-o schiță biografică dedicată lui Mircea Vulcănescu, scrisă în 1984. Iată ce scrie Balinca: „mă aflu în fața a trei lăzi de note, însemnări, caiete, texte dactilografiate, manuscrise. Ce minunăție... Dar ce răvășeală în conținutul minunatelor lăzi, trecute prin atâtea avatururi după arestarea și după moartea lui Mircea Vulcănescu. Proaspăt și nepriceput «editor», am început să umblu în «magma» aceasta abundentă, caldă, fierbinte, deasupra căreia plutea spiritul lui Mircea Vulcănescu!”¹². Contribuția lui Zaharia Balinca în gestionarea materialelor din arhiva Vulcănescu este considerată, de către Marin Diaconu, drept una esențială. Până la moartea sa, în 1988, Balinca a copiat numeroase documente (manuscrise și alte tipărituri) în zeci de caiete, a încercat să publice texte inedite ale lui Vulcănescu în unele reviste (însă fără succes, în *România literară* și în *Revista de filosofie*, în anii '80), a colaborat la pregătirea ediției *Dimensiunea românească a existenței* (care a apărut după 1989, în 3 volume, în perioada 1992-1996) și multe altele¹³.

Din analiza pe etape propusă de Marin Diaconu, se poate conchide că, în timpul regimului comunist, toate contextele configurate în spațiul cultural românesc în jurul liderilor care s-au perindat la putere (cum ar fi perioada rusificării – acțiune brutală împotriva culturii române din epoca Gheorghiu-Dej, apoi relativa „destindere” din a doua jumătate a anilor '60 și „revoluția culturală” de la începutul anilor '70, ambele din perioada ceaușistă) au fost defavorabile „destinului postum” al lui Mircea Vulcănescu. În pofida tuturor piedicilor s-a reușit, în anii '80, grație eforturilor unor oameni de cultură, reintegrarea parțială a lui Mircea Vulcănescu în spațiul publicistic românesc. Această reușită poate fi considerată o „victorie” a lor împotriva cenzurii. Iar presa românească a exilului, în ofensiva dusă în plan cultural împotriva regimului politic din

¹⁰ Marin Diaconu, „Comoara din cele două lăzi...”, în *Manuscriptum*, An. XXVII, nr. 1-2 (102-103) / Număr special *Mircea Vulcănescu*, 1996, p. 314.

¹¹ Marin Diaconu, *Mircea Vulcănescu. Profil spiritual*, ed. cit., p. 33.

¹² Zaharia Balinca, „Mircea Vulcănescu. Schiță biografică pentru înțelegerea existenței românești și a lucrului bine făcut”, în *Manuscriptum*, An. XXVII, nr. 1-2 (102-103) / Număr special *Mircea Vulcănescu*, 1996, p. 12.

¹³ Marin Diaconu, *Mircea Vulcănescu. Profil spiritual*, ed. cit., p. 34.

România, a înregistrat, cu fiecare nouă apariție a unui text de Mircea Vulcănescu, câte o nouă „victorie”, începând încă din anul 1952.

Pagini inedite de Mircea Vulcănescu în revistele românești din exil

Vom întreprinde, în continuare, o analiză cu privire la parcursul scrierilor inedite ale lui Vulcănescu apărute în presa românească a exilului, cu evidențierea, pe cât posibil, a contextului în care a fost publicat fiecare text inedit în parte¹⁴. Analiza noastră este restrânsă la ceea ce Marin Diaconu numește „cadrul extern” al „destinului postum” al lui Mircea Vulcănescu.

Primul text inedit al lui Vulcănescu din presa exilului, cu titlul „Despre spiritul românesc”, a apărut în revista *Caete de dor. Metafizică și poezie* în anul 1952, an în care el s-a stins din viață în închisoarea de la Aiud (familia a aflat despre decesul lui cu un an mai târziu, în 1953¹⁵). Revista, care apărea la Paris din anul 1950, sub redacția lui Virgil Ierunca și Constantin Amărieuței, se adresa „acelora care în libertate și râvnă probează vrerea de dănuire a cuvântului și gândului românesc. Celor care se străduiesc să vadă în spiritualitatea românească realitate, tâlc și valoare”¹⁶. *Caete de dor* a fost una dintre publicațiile românești din exil în paginile căreia, la fel ca în cazul multor reviste apărute în anii '50, se lua atitudine împotriva rusificării forțate a țării, a distrugerii sistematice a culturii naționale și a spiritualității românești.

Până la apariția *Caetelor de dor*, o astfel de atitudine fusese adoptată încă din anul 1948, în paginile revistei *Luceafărul*, de autori precum Mircea Eliade, George Ciorănescu, Virgil Ierunca, Mihail Fărcășanu și alții (în *Luceafărul*, unii dintre ei publicau sub pseudonim)¹⁷. Într-un articol din primul număr al *Luceafărului* (1948), cu titlul „Lauda culturii românești”, Mihail

¹⁴ Cartea lui Marin Diaconu, *Mircea Vulcănescu. Profil spiritual* (București, Editura Eminescu, 2001), cuprinde o excelentă bibliografie, în care sunt consemnate aproape toate textele lui Mircea Vulcănescu apărute în presa exilului. În afară de titlurile consemnate de Marin Diaconu, noi am mai identificat încă trei, în revista *Limite*: 1) „O scrisoare inedită a lui Anton Golopenția către Mircea Vulcănescu”, cu o introducere de Sanda Golopenția-Eretescu, în *Limite*, nr. 36-37, noiembrie 1982; 2) Mircea Vulcănescu, „Director al Vănilor”, în *Limite*, Paris, nr. 44 -45, ianuarie 1985; 3) Rainer Maria Rilke, „Cântecul de dragoste și de moarte al stegarului Hristofor Rilke”, traducere de Mircea Vulcănescu, în *Limite*, Paris, nr. 46-47, mai 1985.

¹⁵ Marin Diaconu, *Mircea Vulcănescu. Profil spiritual*, ed. cit., p. 30.

¹⁶ [Articol program] – fără titlu și nesemnă, în *Caete de dor*, Paris, nr. 1, 1951, p. 1.

¹⁷ George Ciorănescu a publicat în *Luceafărul* (Paris) sub pseudonimul Iosif Moldoveanu, Mihail Fărcășanu sub pseudonimul Mihail Villara, iar Virgil Ierunca sub pseudonimul Alexandru Andronic (informații preluate din Florin Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc. 1945-1989*, ediția a doua, revizuită și adăugită, București, Compania, 2010, pp. 175, 317, 476).

Fărcășanu (care semnase cu inițialele M.V.¹⁸) avansează ideea potrivit căreia, din respect pentru adevăr, atitudinea intelectualilor români din exil trebuie să fie una de „afirmare” a tot ce se „neagă” în țară: „datoria elementară a fiecărui Român liber este să *afirme* tot ce se neagă dincolo. La voința de discreditare a culturii românești, se va răspunde oricând și oricui cu lauda acestei culturi. Nu din spirit de naționalism, ci pentru respectul adevărului”¹⁹.

Într-un anume sens, parcă în continuarea spuselor lui Mihail Fărcășanu din articolul apărut în 1948, Virgil Ierunca „afirma”, în *Caete de dor*, ceea ce se „nega” în România. El a republicat în *Caete* mai multe texte și poezii ale unor autori interziși în România. În afară de acestea, Ierunca a dat publicității și o serie de texte inedite, printre care un studiu al lui Mircea Vulcănescu, „Despre spiritul românesc”. Textul inedit al lui Vulcănescu a fost publicat în numărul al 6-lea, din septembrie 1952, al *Caetelor*, după câțiva ani de la interzicerea „din principiu” a tuturor scrierilor lui Vulcănescu în țară. La foarte scurt timp de la apariția studiului său inedit în presa exilului, Mircea Vulcănescu a murit în închisoare, la data de 28 octombrie 1952. Apariția unui text de Mircea Vulcănescu pentru prima oară în *Caete de dor* a însemnat, pentru Virgil Ierunca, un prilej de bucurie și de sărbătoare: „Textul acesta vede lumina zilei – ziua comuniunii cu ceilalți – pentru prima oară. Un text inedit de Mircea Vulcănescu. Și încă un text de filosofie românească. Se putea oare bucurie mai mare pentru paginile *Caetelor de Dor*?” Și mai departe: „*Caetele de Dor* sunt astăzi în sărbătoare. Într-o vreme în care cuvântul și gândul românesc sunt la strâmtoare istorică, norocul de vorbe noi al unui text de Mircea Vulcănescu e mare și deplin”²⁰.

Câteva observații pe marginea textului inedit al lui Vulcănescu din *Caete de dor* va face Horia Stamatu, într-un amplu studiu despre Mircea Vulcănescu și „generația tânără”, din perioada interbelică, apărut în revista *Prodromos. Foaie de gând și apropiere creștină*, într-un număr din 1966, cu titlul „Mircea Vulcănescu și generația lui”²¹.

¹⁸ Mihail Fărcășanu a semnat în revista *Luceafărul* (Paris, 1948) și cu inițialele M.V. – inițiale ale pseudonimului său, Mihail Villara (informație preluată din Mihaela Albu și Dan Anghelescu, *Presa românească din afara granițelor*, București, Editura Fundației România de Măine, 2010, p. 26, nota 15).

¹⁹ Mihail Fărcășanu, „Lauda culturii românești” / M.V., în *Luceafărul*, Paris, An I, nr. 1, noiembrie 1948, p. 62.

²⁰ Virgil Ierunca, [Cuvânt introductiv] la Mircea Vulcănescu, „Despre spiritul românesc”, în *Caete de dor. Metafizică și poezie*, Paris, nr. 6, 1952, p. 1.

²¹ Horia Stamatu, „Mircea Vulcănescu și generația lui”, în *Prodromos. Foaie de gând și apropiere creștină*, Freiburg i. Br., R.F. Germania / Évry-Petit-Bourg, Franța, nr. 5, iunie 1966, pp. 7-10.

Seria ineditelor lui Mircea Vulcănescu a continuat, apoi, în revista *Ființa românească*, în anul 1967, când se împlineau 15 ani de la moartea lui în închisoare. Din comitetul de redacție al revistei, care apărea la Paris sub egida Fundației Regale Universitare Carol I, făceau parte Mircea Eliade, Vintilă Horia, Virgil Ierunca, Emil Turdeanu și V. Veniamin. În numărul 6 al revistei, din anul 1967, a fost publicată, cu mențiunea „text inedit”, o traducere a lui Mircea Vulcănescu din Rainer Maria Rilke, cu titlul „Cartea a treia. Despre sărăcie și despre moarte (1903)”²². Traducerea lui Vulcănescu din *Ființa românească* a fost republicată într-un volum (ediție bilingvă, germană și română), cu titlul generic *Poeme: în tălmăcirea lui Mircea Vulcănescu*, apărut la Editura Paideia, în 1997. Volumul de la Paideia cuprinde două poeme ale lui Rilke în traducerea lui Mircea Vulcănescu: poemul „Cartea orelor, cartea a treia, Despre sărăcie și moarte” (preluat din revista *Ființa românească*) și poemul „Cântecul de dragoste și moarte al stegarului Hristof Rilke” (preluat din arhiva familiei Vulcănescu). În volumul de la Editura Paideia, traducerea lui Vulcănescu a poemului „Cartea orelor, cartea a treia...” este datată 1943-1945, ceea ce înseamnă că el terminase de tradus poemul lui Rilke cu un an înainte de a fi arestat.

Mircea Vulcănescu a continuat să traducă din Rilke și în timpul detenției sale în închisoarea din Aiud. Aflăm acest lucru din fragmentele amintirilor din închisoare ale lui Nicolae Mărgineanu, publicate cu titlul „Memorii de închisoare”, în revista *Apostrof* (2004). Iată cuvintele lui Nicolae Mărgineanu: „În timpul cât lucram la Fabrica Penitenciarului din Aiud depuneam toate eforturile să-i trimit lui Mircea Vulcănescu – pe care-l știam grav bolnav – prin bunul meu prieten drag Vasile Munteanu – personalitate atât de reprezentativă și el pentru trecutul nostru socialist – câte o poezie din *Cartea ceasurilor* – *Stundenbuch* – de Rilke, pe care Hromatka – fostul secretar al partidului comunist din Reșița – o știa pe de rost. După câteva zile Mircea ne trimitea traducerea românească de o frumusețe rară, căci a fost și un mare poet, nu numai un strălucit sociolog, economist și filosof. M-am trudit să trimit aceste giuvaere afară pentru a fi publicate atunci când va veni și «ceasul» lor, dar n-am reușit. Avea scrise în mintea

²² Rainer Maria Rilke, „Cartea a treia. Despre sărăcie și despre moarte (1903)”, traducere de Mircea Vulcănescu, în *Ființa românească*, Paris, nr. 6, 1967, pp. 3-22.

lui cuprinzătoare și amintirile bogatei sale experiențe de luptă socială și spirituală, dar le-a dus în mormânt”²³.

Tot în anul 1967, într-o altă revistă românească din exil, *Prodromos. Foaie de gând și apropiere creștină* (nr. 6), apare un text tulburător, nesemnlat, prin care se rememorează moartea lui Mircea Vulcănescu în închisoare. Trecuseră, de atunci, 15 ani. Textul, apărut pe coperta 1 a revistei, este următorul: „... vestea s-a răspândit ca o ciumă prin umezeala zidurilor, prin neprietenia ferestrelor oarbe. Și a fost o tăcere nemaipomenită acolo, că spaima tăiașe vorbele tuturor. Ce mai era de spus? Și l-au dus la groapă, dar temnicerii n-au mai avut nici măcar mângâierea sudalmei. Că el, omul greu, se făcuse ușor ca un prunc, cât o mână de lut. Și l-au îngropat. Și au fost de față trei martori, trei nuci îi mai străjuiesc încă mormântul pe coasta dealului, de la Mureș în sus. De atunci au trecut 15 ani”²⁴.

În același număr din *Prodromos* (nr. 6, 1967) mai apar încă două lucrări inedite ale lui Mircea Vulcănescu: prima reprezintă partea întâi a textului unei conferințe ținute în 1940 la Sala Dalles (textul este reprodus după un manuscris); a doua lucrare este o piesă de teatru, cu titlul „*Vicleim*”, scrisă de Vulcănescu pentru copiii și nepoții săi, cu prilejul Crăciunului din anul 1941. Textul primei părți a conferinței din 1940 este precedat de un „Cuvânt înainte la un inedit de Mircea Vulcănescu”, semnat fr. André Scrima. Părintele Scrima remarcă actualitatea ideilor din textul conferinței lui Vulcănescu, chiar dacă aceasta fusese susținută în urmă cu 27 de ani: „Caietul lui Mircea Vulcănescu se vrea, de aceea, primit ca un act viu, nu numai ca o relicvă; cu atât mai minunat viu, cu cât își găsește locul organic în actualitatea cea mai exigentă și cea mai caracteristică a întrebării spirituale de azi. (Am îndrăzni chiar să precizăm, în treacăt, că în acest ultim aspect stă singura justificare circumstanțială a cuvântului nostru introductiv: amestecați, din întâmplare, la desbaterile originare de lucrările recentului Conciliu de la Vatican, consacrate, între altele, «*Bisericii în lumea modernă*», ni s-a cerut nouă să situăm textul lui Mircea Vulcănescu)...”²⁵.

²³ Nicolae Mărgineanu, „Memorii de închisoare – fragmente”, în *Apostrof*, Cluj-Napoca, An XV, nr. 6 (169), 2004, p. 13.

²⁴ „Mircea Vulcănescu. 1904-1952”, în *Prodromos. Foaie de gând și apropiere creștină*, Freiburg i. Br., R.F. Germania / Évry-Petit-Bourg, Franța, nr. 6, februarie, 1967, coperta 1.

²⁵ André Scrima, „Cuvânt înainte la un inedit de Mircea Vulcănescu”, în *Prodromos. Foaie de gând și apropiere creștină*, Freiburg i. Br., R.F. Germania / Évry-Petit-Bourg, Franța, nr. 6, februarie, 1967, p. 1.

Textul conferinței lui Vulcănescu din 1940 (prima parte), apărut în *Prodromos* cu titlul „Creștinul în lumea modernă. Conferință ținută la 7 Aprilie 1940 în sala Dalles”²⁶, este însoțit de informații explicative oferite de către editori cu privire la manuscrisul lui Vulcănescu, fără a fi indicată, din motive lesne de înțeles, și sursa provenienței: „N.B. – Textul ce urmează, corespunde primei părți a conferinței lui Mircea Vulcănescu (pag. 1-19 din caietul cuprinzând 67 pagini numerotate, nu toate complet scrise). Sunt reproduse aici numai paragrafele «în clar», cu omisiunea celor «facultative» sau «obliterate»” (p. 1). Partea a doua a textului conferinței lui Mircea Vulcănescu apare în nr. 8-9 (martie 1968) al revistei *Prodromos*. Tot în acest număr, după textul lui Vulcănescu este publicat un articol al lui Mircea Eliade, cu titlul „Trepte pentru Mircea Vulcănescu”, datat Chicago, Nov. 1967 (pp. 15-16). Iar după textul lui Eliade, *Prodromos* publică un articol al lui Constantin Noica, trimis din România, cu titlul „Scrisoare către Rafail” (textul lui Noica nu îi este dedicat lui Vulcănescu). Cele două părți ale textului conferinței susținute de către Mircea Vulcănescu în 1940 nu apar, posibil din motive editoriale, în două numere consecutive ale revistei *Prodromos* (ele au apărut numărul 6 din februarie 1967 și în numărul dublu 8-9 din martie 1968). Numărul 7 al revistei *Prodromos*, din iulie 1967, îi este dedicat în întregime lui Dan Botta, un alt reprezentant al „generației tinere” din perioada interbelică. Mircea Eliade îi dedică și lui un articol, cu titlul „Fragment pentru Dan Botta”, datat Chicago, Iunie, 1960 (pp. 19-21). După cum se poate constata, în cele trei numere consecutive ale revistei *Prodromos* (numerele 6, 7 și 8-9) sunt reunite laolaltă, într-o comuniune, câteva nume strălucite ale „tinerei generații”: Mircea Vulcănescu, Dan Botta, Mircea Eliade, Constantin Noica. Misiunea „generației tinere” era una triplă, după cum arată Mircea Vulcănescu într-un studiu al său din *Criterion* (nr. 3-4 din 1934): „să asigure unitatea sufletească a românilor”; „să exprime în forme universale acest suflet românesc”; „pregătirea pentru cesurile grele care pot veni”²⁷. Mai târziu, „cesurile grele” care au venit au fost dramatice: Mircea Vulcănescu a murit în închisoare la 48 de ani; Dan Botta s-a stins din viață de tânăr, la 51 de ani; Constantin Noica, rămas în țară, făcuse închisoare; iar Mircea Eliade, plecat în pribegie, se afla sub lupa Securității, la fel ca și Noica.

²⁶ Mircea Vulcănescu, „Creștinul în lumea modernă. Conferință ținută la 7 Aprilie 1940 în sala Dalles”, în *Prodromos. Foaie de gând și apropiere creștină*, Freiburg i. Br., R.F. Germania / Évry-Petit-Bourg, Franța, nr. 6, februarie, 1967, pp. 7-10.

²⁷ Mircea Vulcănescu, „Generație”, în Mircea Vulcănescu, «*Tinăra generație*». *Crize vechi în haine noi. Cine sînt și ce vor tinerii români?*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Compania, 2004, pp. 72-74. Studiu preluat din *Criterion*, An. I, nr. 3-4, 15 noiembrie-1 decembrie 1934.

Revenind la a doua lucrare inedită a lui Vulcănescu, apărută în numărul 6 din 1967 al *Prodromos*-ului, cu titlul „*Vicleim*. Patru scene scrise pentru copiii și nepoții mei ca să le joace de Crăciunul anului 1941”²⁸, vom reda, în continuare, explicațiile editorilor cu privire la prezența scenetei în revista *Prodromos*: „Dăruim cititorilor – dar din dar – acest *Vicleim* de Mircea Vulcănescu ca să ne luminăm împreună la Praznicul Întrupării Cuvântului de cea mai curată bucurie – aceea a copiilor. Nu ca «suvenir» galeș, nu ca solemnă pomenire, ci ca o autentică întoarcere acasă. Dincolo de fereastra morții ne găzduiește Mircea Vulcănescu” (p. 10). Împreună cu sceneta „*Vicleim*” sunt publicate și două fotografii care îl înfățișează pe Mircea Vulcănescu în postura de regizor. În anul 1943, Elena Văcărescu s-a arătat interesată de sceneta *Vicleim*, solicitându-i lui Mircea Vulcănescu, printr-o scrisoare redactată în limba franceză (datată 30 Iulie 1943, fără specificarea locului din care a fost trimisă), toate materialele legate de acest subiect. În traducere românească, un fragment din textul scrisorii este următorul: „Scumpe Mircea, Doar o vorbă în grabă, din păcate!, pentru a-ți cere să-mi trimiți tot ceea ce privește – închipuiește-ți ce: *Vicleimul*. Propaganda noastră are minunata idee de a face văzută și auzită aici reprezentarea antică și naivă a acestei tradiții trăite de-a lungul atîtor veacuri”²⁹.

În anul 1973, numele lui Mircea Vulcănescu este din nou invocat, de această dată în primul număr al unei noi reviste de cultură de la Paris, intitulată *Ethos* (redactori Ioan Cușă și Virgil Ierunca). În articolul-program al revistei, cu titlul „Un cuvânt”, este avansată ideea unui nou exil, numit „exilul secund”, care invita „în spațiul lui de rigoare etică pe toți cei care în afara Țării sau înlăuntrul ei nu pot accepta transformarea spiritualității și culturii într-un domeniu rezervat minciunii planificate, ipocriziei-sistem, plecăciunii de *Curte Nouă*, lașității cu răsplătă”³⁰. Deși numele lui Vulcănescu nu este amintit în cuvântul de început, editorii lasă să se înțeleagă faptul că revista apare sub semnul autorității morale a lui Mircea Vulcănescu: „revista apare în românește pentru a omeni și în felul acesta verbul nostru cel de toate zilele și pentru a mărturisi astfel voința noastră de a rămâne, aici și acum, credincioși «dimensiunii românești a

²⁸ Mircea Vulcănescu, „*Vicleim*. Patru scene scrise pentru copiii și nepoții mei ca să le joace de Crăciunul anului 1941”, în *Prodromos. Foaie de gând și apropiere creștină*, Freiburg i. Br., R.F. Germania / Évry-Petit-Bourg, Franța, nr. 6, februarie, 1967, pp. 10-14.

²⁹ Hélène Vacaresco / Elena Văcărescu, „Scrisoare adresată lui Mircea Vulcănescu la data de 30 iulie 1943”, text paralel – în limba franceză și traducere în limba română, în *Manuscriptum*, An. XXVII, nr. 1-2 (102-103) / Număr special *Mircea Vulcănescu*, 1996, p. 312.

³⁰ „Un cuvânt”, în *Ethos*, Paris, caietul I, 1973, p. 5.

existenței»³¹. Nu întâmplător, pe verso-ul paginii cu textul articolului-program al revistei (p. 6) este plasat autoportretul lui Mircea Vulcănescu, un desen al cărui original se afla în posesia lui Emil Cioran. Primele articole din caietul I al revistei sunt și ele dedicate lui Mircea Vulcănescu. Emil Cioran publică textul cu titlul „Lettre sur Mircea Vulcănescu” (datat Paris, le 20 janvier 1968) – cu mențiunea „Lettre adressé à V. Vulcănescu” (Vivi Vulcănescu, fiica cea mare a lui Mircea Vulcănescu). În textul său, intitulat „Mircea Vulcănescu”, Lucian Bădescu face referiri, între altele, și la conferința susținută de către Mircea Vulcănescu la București, în 1940 (al cărui text fusese publicat în două părți, ca inedit, în revista *Prodromos*, în 1967 și 1968). Emil Cioran evocă imaginea lui Mircea Vulcănescu într-un mod tulburător: „[...] il me suffit de me rappeler son image, bouleversante de clarté, pour que soudain je trouve un sens à l’insanité d’être et que je me réconcilie avec l’ici-bas” / „[...] ajunge să-mi amintesc imaginea lui, de o răscolitoare limpezime, pentru ca dintr-o dată să găsesc un rost nebuniei de a fi și să mă împac cu lumea de aici”³². Pentru Lucian Bădescu, amintirea lui Mircea Vulcănescu este, de asemenea, una extrem de importantă: „e singura capabilă să ne mângâie de anumite nostalgii ireparabile”³³.

Tot în revista *Ethos*, în caietul II din 1975, este publicată încă o traducere a lui Vulcănescu, din Charles Péguy, cu titlul „Rugă Fecioarei”. Cel mai probabil, această traducere este publicată pentru prima oară în *Ethos*. În pledoaria sa susținută în fața Completului de judecată, în cadrul procesului din 1948, Mircea Vulcănescu, atunci când explică prezența sa în Guvern, invocă numele poetului francez, în ale cărui versuri, spune el, „găsesc o justificare a atitudinii noastre”. Vulcănescu mai spune, tot atunci, că poemul a fost tradus „în singurătatea celulei mele din Aiud”³⁴.

Numărul din 1983 al revistei *Ethos* (caietul IV) îi este dedicat în întregime lui Mircea Vulcănescu. Revista publică, pentru prima oară, memoriul pe care Vulcănescu l-a rostit în apărarea sa, în ianuarie 1948, în fața Curții de Apel București, secția a IX-a Criminală. Textul este cunoscut sub numele de „Ultimul Cuvânt”. Pledoaria lui Vulcănescu este precedată, în paginile revistei, de articolul lui Virgil Ierunca, „Părintele Risipitor”, și este urmată de textul lui Mircea Eliade, cu titlul „Trepte pentru Mircea Vulcănescu” (preluat din *Prodromos*, 1968). După

³¹ *Idem*.

³² E.M. Cioran, „Lettre sur Mircea Vulcănescu”, în *Ethos*, Paris, caietul I, 1973, p. 9. Traducerea românească citată de noi aparține Mărgăritei-Ioana Vulcănescu și este preluată din volumul lui Marin Diaconu, *Mircea Vulcănescu. Profil spiritual*, ed. cit., p. 117.

³³ Lucian Bădescu, „Mircea Vulcănescu”, în *Ethos*, Paris, caietul I, 1973, p. 17.

³⁴ Mircea Vulcănescu, „Ultimul Cuvânt”, în *Ethos*, Paris, caietul IV, 1983, p. 95.

1989, „Ultimul Cuvânt” apare pentru prima oară în volum (îngrijit de Marin Diaconu) la Editura Humanitas, 1992. În „Notă privitoare la ediție”, Marin Diaconu face unele clarificări în legătură cu textul „Ultimul Cuvânt”, apărut ca inedit în *Ethos*, Paris, 1983. Virgil Ierunca reunise, de fapt, sub titlul „Ultimul Cuvânt”, două texte distincte ale lui Vulcănescu: „Apărarea” și „Ultimul Cuvânt”. Iată clarificările făcute de Marin Diaconu: „*Apărarea* a fost scrisă în decembrie 1946 pentru procesul care s-a desfășurat în decembrie 1946-ianuarie 1947 în fața Curții de Apel București, secția a VIII-a Criminală. *Ultimul cuvânt* a fost scris în decembrie 1947-ianuarie 1948 și a fost rostit (aproape integral, timp de patru ore) în fața Curții de Apel București, secția a IX-a Criminală. Cele două texte au fost publicate pentru prima oară de Virgil Ierunca în «Ethos» [...] Ele au fost puse sub titlul *Ultimul cuvânt* (cu subtitlul corespunzător); în realitate, sunt două texte, fiecare cu identitatea lui concretă”³⁵.

Apariția „Ultimului Cuvânt” al lui Mircea Vulcănescu în *Ethos* a fost, la vremea respectivă, după cum era de așteptat, un adevărat eveniment cultural. După publicarea în *Ethos*, textul a fost difuzat de către Virgil Ierunca, timp de mai multe săptămâni, în cadrul unei emisiuni la postul de radio Europa Liberă. Într-o convorbire telefonică pe care a avut-o cu Monica Lovinescu, una dintre fiicele lui Vulcănescu, Sandra (căsătorită De Hillerin), i-a relatat Monicăi despre ecourile difuzării „Ultimului Cuvânt” la radio: „unii – spune Sandra – le înregistrează”³⁶.

În paralel cu publicarea unor texte de și despre Mircea Vulcănescu în *Ethos* (în anii '70 și în anii '80), o altă revistă, intitulată *Limite*, care apărea tot la Paris (redactori Virgil Ierunca și N. Petra), publică și ea mai multe lucrări inedite³⁷ ale lui Vulcănescu. În anul 1974, apare o scurtă poezie, cu titlul „Crocodilii (Fabulă pentru Sandra)”: „Patru crocodili, în somn, / Bat la poarta unui domn. / Domnul poarta a deschis / Crocodililor, în vis. / Până când s'a deșteptat / Crocodilii l-au mâncat. / Morală: / Când visezi astfel de vise / Nu deschide porți închise”³⁸. Poezia lui Vulcănescu este calificată, de către editorii *Limitelor*, drept una profetică: „O fabulă, poate, profetică: în noaptea din 30 spre 31 August 1947 [era, de fapt, anul 1946, n.n., E.B.], Mircea

³⁵ Marin Diaconu, „Notă privitoare la ediție”, în Mircea Vulcănescu, *Ultimul cuvânt*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Humanitas, 1992, p. 5.

³⁶ Monica Lovinescu, *Jurnal esențial*, ediție de Cristina Cioabă, prefată de Ioana Pârvulescu, București, Humanitas, 2010, p. 121.

³⁷ Mențiunea „text inedit” nu însoțește toate textele lui Vulcănescu, chiar dacă acestea erau inedite.

³⁸ Mircea Vulcănescu, „Crocodilii (Fabulă pentru Sandra)”, în *Limite*, Paris, nr. 17, decembrie 1974, p. 1.

Vulcănescu deschise ușa celor patru «crocodili» care vin să-l aresteze și să-l ducă de acasă pentru totdeauna»³⁹.

În anul 1982, în revista *Limite* apare încă un text inedit, care reprezintă textul ciornei unei scrisori a lui Anton Golopenția către Mircea Vulcănescu. Textul a fost pregătit pentru tipar de Sanda Golopenția-Eretescu și a fost publicat cu titlul „O scrisoare inedită a lui Anton Golopenția către Mircea Vulcănescu”. În anul apariției scrisorii inedite în revista *Limite*, se împlineau 30 de ani de la moartea lui Mircea Vulcănescu (murise în închisoare, la vârsta de 48 de ani) și 29 de ani de la moartea sociologului Anton Golopenția (murise tot în închisoare, la vârsta de 42 de ani). Data redactării scrisorii lui Golopenția către Mircea Vulcănescu a fost stabilită de către Sanda Golopenția-Eretescu ca fiind în jurul zilei de 13 octombrie 1934, în timp ce tatăl ei se afla la Leipzig, unde își pregătea doctoratul în sociologie⁴⁰.

În sfârșit, în anul 1985, tot revista *Limite* mai publică, în două numere duble consecutive (nr. 44-45 și nr. 46-47), fragmente dintr-un jurnal al lui Vulcănescu din anul 1935 și încă o traducere din Rainer Maria Rilke. Fragmentele de jurnal publicate cu titlul „Director al Vănilor” (în nr. 44-45) sunt însemnări pe teme economice și reflecții consemnate în anul 1935, din luna iunie până în august (jurnalul începe cu data de 19.VI.1935, ziua în care Mircea Vulcănescu fusese numit Director la Vămi)⁴¹. Celălalt text inedit publicat de revista *Limite* (1985, nr. 46-47) reprezintă o nouă traducere a lui Vulcănescu din Rainer Maria Rilke, apărută cu titlul „Cântecul de dragoste și de moarte al stegarului Hristofor Rilke”⁴². Acest poem al lui Rilke a fost publicat și în volumul bilingv, cu titlul generic *Poeme: în tălmăcirea lui Mircea Vulcănescu*, apărut la Editura Paideia, 1997 (volum care, așa cum am mai arătat, cuprinde două poeme ale lui Rilke: „Cântecul de dragoste și moarte al stegarului Hristof Rilke” – traducere preluată din arhiva familiei lui Vulcănescu și „Cartea orelor, cartea a treia...” – traducere preluată din revista *Ființa românească*, Paris, 1967). Traducerea publicată în 1997 de Editura Paideia cuprinde trei strofe în plus, la finalul poemului, față de traducerea apărută în 1985, în *Limite*. Noua traducere a lui

³⁹ Notiță explicativă (nesemnată), care însoțește poezia „Crocodilii” semnată de Mircea Vulcănescu, apărută în *Limite*, Paris, nr. 17, decembrie 1974, p. 1.

⁴⁰ „O scrisoare inedită a lui Anton Golopenția către Mircea Vulcănescu”, cu o introducere de Sanda Golopenția-Eretescu, în *Limite*, nr. 36-37, noiembrie 1982, pp. 11-13.

⁴¹ Mircea Vulcănescu, „Director al Vănilor”, în *Limite*, Paris, nr. 44-45, ianuarie 1985, pp. 3-4. Jurnalul cu titlul „Director al Vănilor” a fost publicat și în *Manuscriptum*, An. XXVII, nr. 1-2 (102-103) / Număr special *Mircea Vulcănescu*, 1996, pp. 176-180.

⁴² Rainer Maria Rilke, „Cântecul de dragoste și de moarte al stegarului Hristofor Rilke”, traducere de Mircea Vulcănescu, în *Limite*, Paris, nr. 46-47, mai 1985, pp. 6-8.

Vulcănescu din Rilke a fost publicată în penultimul număr al *Limitelor*. Ultimul număr al revistei, apărut în 1986, a fost dedicat, în întregime, memoriei lui Mircea Eliade.

*

Textele inedite ale lui Mircea Vulcănescu⁴³ din presa românească a exilului au fost publicate, în marea lor majoritate, în revistele îngrijite de către Virgil Ierunca la Paris – *Caete de dor*, *Ființa românească*, *Ethos* și *Limite* (excepție fac textele apărute în *Prodromos. Foaie de gând și apropiere creștină*). Deși, uneori, mențiunea „text inedit” lipsește, în unele cazuri pot fi găsite suficiente premise care să conducă la concluzia că respectivele texte au acest statut.

Lucrările inedite ale lui Vulcănescu apărute în spațiul „cadrului extern” sunt relativ puține. Cu toate acestea, se poate spune că publicarea ineditelor în presa exilului a suplinit, într-o oarecare măsură, marea absență din spațiul cultural românesc („cadrul intern”) a operei rămase în manuscris a lui Mircea Vulcănescu, pe tot parcursul perioadei regimului comunist.

În interviurile acordate de Virgil Ierunca sau în alte texte ale lui apărute în presa culturală ori în diverse volume, după 1989, nu am găsit informații despre modalitățile în care reușea să intre, în perioada în care se afla în exil, în posesia textelor nepublicate ale lui Vulcănescu. În schimb, Virgil Ierunca aduce în atenție, uneori, după 1989, cu diverse prilejuri, aspecte legate de importanța rolului pe care l-a avut Mircea Vulcănescu pentru unele dintre acțiunile și ideile sale, atât din timpul exilului, cât și după: „Mă gândesc la Mircea Vulcănescu care a însemnat pentru mine un îndreptar de acțiune și de privire spre ceea ce neconcludent se poate numi ființa românească. Atunci când a murit, Mircea Vulcănescu a spus: «Să nu ne răzbunați!». Cuvinte cutremurătoare, dar care m-au făcut să continuu, totuși, să sper în neuitare, pentru că a nu răzbuna e, într-adevăr, un lucru... Nu voim să răzbunăm pe nimeni, nu sîntem prinși de răzbunare, da, dar mi-am dat seama că niciodată Mircea Vulcănescu n-a spus să și uitam! Și cum pentru mine Mircea Vulcănescu, fiecare text al lui, constituie o referință vie, am făcut din această neuitare un fel de *neo-insomnie*”⁴⁴.

⁴³ Ne referim la textele lui Mircea Vulcănescu identificate până acum în revistele românești din exil.

⁴⁴ Virgil Ierunca, Monica Lovinescu, Gabriel Liiceanu, „Datoria intelectualului este să spună adevărul: un dialog între Virgil Ierunca, Monica Lovinescu și Gabriel Liiceanu”, 14 septembrie 1993 / Piatra Neamț, comentarii, stabilire text și note de Adrian Alui Gheorghe, în *Convorbiri literare*, An CXL, nr. 10 (130), octombrie 2006, p. 11.

Bibliografie

1. Albu, Mihaela; Anghelescu, Dan, *Presa românească din afara granițelor*, București, Editura Fundației România de Măine, 2010.
2. [Articol-program], în *Caete de dor. Metafizică și poezie*, Paris, nr. 1, 1951.
3. Balinca, Zaharia, „Mircea Vulcănescu. Schiță biografică pentru înțelegerea existenței românești și a lucrului bine făcut”, în *Manuscriptum*, An. XXVII, nr. 1-2 (102-103) / Număr special *Mircea Vulcănescu*, 1996.
4. Bădescu, Lucian, „Mircea Vulcănescu”, în *Ethos*, Paris, caietul I, 1973.
5. *Cartea cărților interzise*, ediție anastatică a volumului *Publicațiile interzise*, București, 1948. București, Editura Victor Frunză, 2003.
6. Cioran, Emil, „Lettre sur Mircea Vulcănescu” / E.M. Cioran, în *Ethos*, Paris, caietul I, 1973.
7. Cioran, Emil, „Scrisoare către Vivi Vulcănescu” (20 ianuarie 1968); după *Revista de istorie și teorie literară*, An. XXXVI, nr. 3-4, iulie-decembrie 1988, traducere de Mărgărita-Ioana Vulcănescu, în Marin Diaconu, *Mircea Vulcănescu. Profil spiritual*, București, Editura Eminescu, 2001.
8. Diaconu, Marin, „Comoara din cele două lăzi...”, în *Manuscriptum*, An. XXVII, nr. 1-2 (102-103) / Număr special *Mircea Vulcănescu*, 1996.
9. Diaconu, Marin, *Mircea Vulcănescu. Profil spiritual*, București, Editura Eminescu, 2001.
10. Diaconu, Marin, „Mircea Vulcănescu – publicist”, în *Mircea Vulcănescu, De la Nae Ionescu la „Criterion”*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Humanitas, 2003.
11. Diaconu, Marin, „Notă privitoare la ediție”, în *Mircea Vulcănescu, Ultimul cuvânt*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Humanitas, 1992.
12. Diaconu, Marin, „Notă asupra ediției”, în *Mircea Vulcănescu, «Tînăra generație». Crize vechi în haine noi. Cine sînt și ce vor tinerii români?*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Compania, 2004.
13. Eliade, Mircea, „Trepte pentru Mircea Vulcănescu”, în *Prodromos*, Freiburg i. Br., R.F. Germania / Évry-Petit-Bourg, Franța, nr. 8-9, martie 1968.

14. Ierunca, Virgil, [Cuvânt introductiv] la Mircea Vulcănescu, „Despre spiritul românesc”, în *Caete de dor. Metafizică și poezie*, Paris, nr. 6, 1952.
15. Ierunca, Virgil; Lovinescu, Monica; Liiceanu, Gabriel, „Datoria intelectualului este să spună adevărul: un dialog între Virgil Ierunca, Monica Lovinescu și Gabriel Liiceanu”, 14 septembrie 1993 / PiatraNeamț, comentarii, stabilire text și note de Adrian Alui Gheorghe, în *Convorbiri literare*, An CXL, nr. 10 (130), octombrie 2006.
16. Ierunca, Virgil, „Părintele risipitor”, în *Ethos*, Paris, caietul IV, 1983.
17. Fărcașanu, Mihail, „Lauda culturii românești” / M.V., în *Luceafărul*, Paris, An I, nr. 1, noiembrie 1948.
18. Golopenția, Anton, „O scrisoare inedită a lui Anton Golopenția către Mircea Vulcănescu”, cu o introducere de Sanda Golopenția-Eretescu, în *Limite*, nr. 36-37, noiembrie 1982.
19. Lovinescu, Monica, *Jurnal esențial*, ediție de Cristina Cioabă, prefată de Ioana Pârvulescu, București, Humanitas, 2010.
20. Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc. 1945-1989*, ediția a doua, revizuită și adăugită, București, Compania, 2010.
21. Mărgineanu, Nicolae, „Memorii de închisoare – fragmente”, în *Apostrof*, Cluj-Napoca, An XV, nr. 6 (169), 2004.
22. „Mircea Vulcănescu. 1904-1952” / nesemnat, în *Prodromos. Foaie de gând și apropiere creștină*, Freiburg i. Br., R.F. Germania / Évry-Petit-Bourg, Franța, nr. 6, februarie, 1967, coperta 1.
23. Péguy, Charles, „Rugă Fecioarei”, traducere de Mircea Vulcănescu, în *Ethos*, Paris, caietul al 2-lea, 1975.
24. Rilke, Rainer Maria, „Cântecul de dragoste și de moarte al stegarului Hristofor Rilke”, traducere de Mircea Vulcănescu, în *Limite*, Paris, nr. 46-47, mai 1985.
25. Rilke, Rainer Maria, „Cartea a treia. Despre sărăcie și despre moarte (1903)”, traducere de Mircea Vulcănescu, în *Ființa românească*, Paris, nr. 6, 1967.
26. Rilke, Rainer Maria, *Poeme: în tălmăcirea lui Mircea Vulcănescu*, București, Editura Paideia, 1997.

27. Scrima, André, „Cuvânt înainte la un inedit de Mircea Vulcănescu”, în *Prodromos. Foaie de gând și apropiere creștină*, Freiburg i. Br., R.F. Germania / Évry-Petit-Bourg, Franța, nr. 6, februarie, 1967.
28. Stamat, Horia, „Mircea Vulcănescu și generația lui”, în *Prodromos. Foaie de gând și apropiere creștină*, Freiburg i. Br., R.F. Germania / Évry-Petit-Bourg, Franța, nr. 5, iunie 1966.
29. „Un cuvânt”, în *Ethos*, Paris, caietul I, 1973.
30. Vacaresco, Hélène / Văcărescu, Elena, [Scrisoare adresată lui Mircea Vulcănescu la data de 30 iulie 1943, text paralel – în limba franceză și traducere în limba română], în *Manuscriptum*, An. XXVII, nr. 1-2 (102-103) / Număr special *Mircea Vulcănescu*, 1996.
31. Vulcănescu, Mircea, „Creștinul în lumea modernă. Conferință ținută la 7 Aprilie 1940 în sala Dalles” (I), în *Prodromos. Foaie de gând și apropiere creștină*, Freiburg i. Br., R.F. Germania / Évry-Petit-Bourg, Franța, nr. 6, februarie, 1967.
32. Vulcănescu, Mircea, „Creștinul în lumea modernă (II)”, în *Prodromos*, Freiburg i. Br., R.F. Germania / Évry-Petit-Bourg, Franța, nr. 8-9, martie 1968.
33. Vulcănescu, Mircea, „Crocodilii (Fabulă pentru Sandra)”, în *Limite*, Paris, nr. 17, decembrie 1974.
34. Vulcănescu, Mircea, *De la Nae Ionescu la „Criterion”*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Humanitas, 2003.
35. Vulcănescu, Mircea, „Despre spiritul românesc”, în *Caete de dor. Metafizică și poezie*, Paris, nr. 6, 1952.
36. Vulcănescu, Mircea, „Director al Vănilor”, în *Limite*, Paris, nr. 44 -45, ianuarie 1985.
37. Vulcănescu, Mircea, „Generație”, în Mircea Vulcănescu, *«Tînăra generație». Crize vechi în haine noi. Cine sînt și ce vor tinerii români?*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Compania, 2004 (Studiu preluat din *Criterion*, An. I, nr. 3-4, 15 noiembrie-1 decembrie 1934).
38. Vulcănescu, Mircea, „Ultimul Cuvânt”, în *Ethos*, Paris, caietul IV, 1983.

39. Vulcănescu, Mircea, *Ultimul cuvânt*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Humanitas, 1992.
40. Vulcănescu, Mircea, „Vicleim. Patru scene scrise pentru copiii și nepoții mei ca să le joace de Crăciunul anului 1941”, în *Prodromos. Foaie de gând și apropiere creștină*, Freiburg i. Br., R.F. Germania / Évry-Petit-Bourg, Franța, nr. 6, februarie, 1967.

***FAILURE'S REPRESENTATION IN LA VIE ET DEMIE OF SONY LABOU TANSI
AND LES CRAPAUDS-BROUSSE OF MONENEMBO: BETWEEN DICTATORSHIP
AND SELF NON-FULFILMENT***

Omaïma MACHKOUR

University Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès, Morocco

Abstract: Negro-african literature of French expression has known a turning point since the late seventies and the start of 1980s, revealing a new growing awareness. The adoption of this new form of writing is, in fact, the result of a macabre period of a deep decay: decolonization, dictatorship and disillusion. Therefore, the aim of our communication is to see in which way Sony Labou Tansi and Tierno Monénembo represent the bustle of political and social wrongs of an "Afrique déboussolée". In other ways, the originality of their imagination seems to cherish a taste for scatological, moral blight and violence. Thus, we are going to see that the various fictional representations of failure are the despicable expression among the decline of young African states.

Key words: Failure; disillusion; dictatorship; decay; derision.

Introduction

Dans son ouvrage *La littérature nègre*, Chevrier a montré qu'avec la parution des *Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma (1969), le roman africain francophone se veut délibérément un univers de désenchantement et de désillusion. Cette tendance d'écriture contemporaine dévoile le malaise né de la conjoncture sociopolitique africaine : dictature, oppression, génocides, annihilation physique et morale... C'est dans ce sens que le renouvellement de la bipolarité romanesque (esthétique et thématique) permet à Sony Labou

Tansi et à Tierno Monénembo de mieux représenter les réalités d'un continent en pleine ébullition. En scrutant le visage immonde de la décolonisation, *La Vie et Demie* et *Les Crapauds-Brousse*, parus en même année (1979), nous plongent dans un univers vertigineux, imprécis où déraison devient raison et l'immoralité se fait noble vertu. Le présent article se propose d'interroger les diverses figurations de l'échec qui s'observent dans le « Nouveau Roman » africain d'expression française, représenté ici par *La Vie et Demie* et *Les Crapauds-Brousse*. Or, la question qui peut se poser ici est : Pourquoi parler de figuration et non de représentation ? En fait, l'étymologie du mot figurer en latin est *figere* qui signifie *façonner, modeler*. Dans le *Grand Dictionnaire de Psychologie Larousse*, l'adjectif « figuratif » « se rapporte à l'imagerie mentale ou à la perception [en fournissant] la signalisation des états du réel » (P. 304). C'est la représentation allégorique, symbolique d'une certaine réalité ; les deux romanciers ne copient pas la réalité de l'Afrique, ou plus littéralement ils ne la *re-présentent* pas ; ils créent un univers qui se distingue de la simple imagination étant donné qu'il se double d'une quête de sens. De ce point de vue, la figuration permet de voir que la démesure et l'exagération rentrent dans une peinture de l'échec de tout le continent noir. Il sera question ainsi de mettre l'accent de prime abord sur les répercussions du caractère scatologique et pervers des chefs d'états africains sur les mœurs de la société, pour dévoiler ensuite l'arnaque de la révolution de la liberté en Afrique des Indépendances.

Première partie : **Hideur et difformité dans *La vie et demie* de Sony Labou Tansi et *Les crapauds-Brousse* de Monenembo : dictature africaine et orgie sexuelle**

I.1 Souillure présidentielle

La question du pouvoir en Afrique postcoloniale tient une place de choix dans l'œuvre de Sony Labou Tansi et celle de Tierno Monénembo. En effet, la décolonisation, qui se propose de libérer l'Etre Noir du joug de l'aliénation, n'est à vrai dire qu'une substitution du gouvernant Noir despote au colonisateur Blanc. Dans *la vie et demie*, les guides providentiels ensanglantent la république de la Katamalanasia, terrorisent le peuple, et s'adonnent à toute sorte de dépravation morale. De même, les personnages dans *Les Crapauds-Brousse* de Monénembo, sont séquestrés dans un univers chaotique, où leur simple train de vie est consumé par le rouage

machiavélique de la politique. A cette perversion du régime, les deux écrivains opposent un discours critique qui dévoile l'échec du processus de démocratisation et d'indépendance en Afrique Noire.

La vie et demie s'ouvre sur une description quasi animale du Guide providentiel qui le range du côté du pathologique, de l'inhumain, de l'horrible :

La loque-père sourcillait tandis que le fer disparaissait lentement dans sa gorge. Le Guide providentiel retira le couteau et s'en retourna à sa viande des Quatre Saisons qu'il coupa et mangea avec le même couteau ensanglanté¹.

En convoquant le régime meurtrier de l'imaginaire, l'auteur met à nu la descente aux abîmes propre à la société africaine postcoloniale, au monde paradoxal de la violence anthropophagique que pratiquent les « Guides Providentiels ». L'homicide de Martial est représenté à ce titre comme un rite sacrificiel initiatique, dès lors que son sang se mélange avec la viande que mange le Guide. Le personnage du dictateur semble en effet tirer toute sa force du « suc tout particulier »² de sa victime. Aussi, comble de cruauté, son excellence s'invente-t-il son propre jeu de mort, lui permettant de se délecter de l'anéantissement de son ennemi. Il excelle ainsi en un travail de chirurgien, il « ouvre », « coupe », « fait saigner à blanc », dissèque son objet de torture, car, « la mort simple ne suffirait pas à rendre le mort inoffensif »³, pour reprendre les termes de Madeleine Borgomano.

La conception sacrificielle du meurtre se perpétue également dans *Les Crapauds-Brousse*, et les victimes nous rappellent le concept girardien de « bouc-émissaire ». En fait, à l'encontre du despote sonyen qui domine la scène narrative, le tyran chez Monénembo ne fait jamais son apparition dans le roman ; son autorité suprême est représentée par une meute d'indicateurs, de lieutenants et d'affiliés. Tel un dieu biblique caché, le personnage de Sâ Matrak détient les droits de vie et de mort de son peuple, et punit les plus hardis au moindre froncement de sourcils :

¹ Sony Labou Tansi, *La Vie et Demie*, Ed. Du Seuil, Paris, 1979, p. 12.

² [Johann Wolfgang von Goethe](#), *Faust*, version PDF.

³ Madeleine Borgomano, *Des hommes ou des bêtes ?* Ed. L'Harmattan, Paris, 2000, p. 54.

Un groupuscule, sournoisement infiltré dans nos rangs, a dangereusement gravi les marches de notre démocratie révolutionnaire jusqu'à y occuper des postes de la plus haute importance, ceci pour perpétrer des crimes contre nos valeureux dirigeants, abattre notre démocratie révolutionnaire et remettre le pays sous le joug de l'impérialisme international.⁴

Le « chef immortel » s'indigne de l'entrisme, dans son pays, de services secrets étrangers; soupçonnés d'être en contact avec d'anciens étudiants boursiers ingrats vis-à-vis de la « patrie-mère ». Diouldé, tout comme Soriba, Sadio et les autres, disparaîtra lors de ces purges. Signalons que le choix des victimes est complètement arbitraire, ce qui les rapproche de la figure du bouc-émissaire chez Girard. Ainsi, en suivant l'analyse girardienne, les trois amis, notamment Diouldé, présentent des qualités victimaires qui les prédisposent à occuper ce statut. De prime abord, la répression dictatoriale de Sâ-Matrack plonge le pays dans une atmosphère de confusion totale. Ceci se répercute gravement sur l'identité de Diouldé ; jeune ingénieur-électricien, il devient « *Directeur du Service Europe de l'Est !* » dans le ministère des affaires étrangères, pour la simple raison qu'il a fait ses études en Hongrie. En effet, à son retour de Budapest, le personnage était animé de nobles rêves de travailler sa patrie et « d'électrifier partout ». Cet enthousiasme de gamin sera vite flétri par l'influence du milieu perverti de son travail, et perd par voie de conséquence, et son estime et sa conscience de soi⁵. Se trouve ainsi dessiné un espace de morcèlement identitaire chez Diouldé, qui se réfugie désormais dans l'idem vestimentaire et matériel, essayant en vain de retrouver sa part d'ipséité perdue. Selon Girard, « bouc-émissaire doit présenter des qualités extrêmes : richesse ou pauvreté, laideur ou beauté, force ou faiblesse. »⁶, et c'est ainsi que Diouldé, de par sa laideur physique et sa faible personnalité (« Une poignée de chair, en somme, d'où jaillit une personnalité lamentable, anodine, et que mille atours recherchés ne couvrent que d'un snobisme franchement miséreux. »)

⁴ Tierno Monenembo, *Les Crapauds-Brousse*. Ed. du Seuil, Coll. Points, Paris, 1979, p. 116.

⁵ La conscience de soi « s'incorpore les additions sociales à la personne. La conscience de si n'est pas une réception passive d'impressions ; elle fonctionne, selon des processus qui méritent de retenir l'attention des psychologues sociaux. L'estime de soi est l'un de ces aspects dynamiques de la conscience de soi ; elle entretient des rapports avec le physique, taille, beauté, infirmité ; elle produit des jugements sur soi-même qui comportent notamment les buts que l'on s'assigne, et qui constituent le niveau d'aspiration ; ils comportent d'autre part le sentiment de sa valeur ou de sa culpabilité, celui-ci très actif dans les sociétés où la conscience morale est forte. » Jean Stoetzel, *La psychologie sociale*, Ed. Flammarion, France 1978, p. 205.

⁶ René Girard, *Le bouc émissaire*, Ed. Grasset et Fasquelle, Coll. Livre de Poche, 1982.

(P14) y correspond bel et bien. Dès que la crise resserre les pores de la société, la mise à mort des victimes, Diouldé et les autres, représente ici, à l'aune de la théorie girardienne, un procédé de sublimation et d'apaisement d'une violence gargantuesque, malheureusement indomptable. Car, malgré l'anéantissement des « coupables », la violence persistera au sein de la société africaine et ses manifestations sont multiples : génocides, guerres intestines, complots, etc.

Outre la veine meurtrière qui alimente les dictateurs africains, la figuration de l'échec se manifeste à travers la hantise du sexe, très patente dans *La vie et Demie*. La débauche des entités supérieures du pays, altère et affecte le reste de la société. Ainsi, au lieu de purifier la Katamalanasia du « sang » de Martial, les enquêteurs s'investissent dans une noble mission de grossissement de toutes les belles femmes, soi-disant soupçonnées d'avoir eu une relation avec le chef de la rébellion. La concupiscence du « Guide Providentiel » touche également ses gardes, témoins zélés de tous ses moments orgastiques, qui violent cruellement le corps inerte de Chaïdana et « auraient couché [même] avec [son] cadavre pourvu que leur eau sorte »⁷. Il en va de même dans *Les Crapauds-Brousse* où les ministres de son excellence Sâ-Matrack plongent dans le marécage de la délectation charnelle, en choisissant soigneusement leurs « précieuses proies » parmi les secrétaires. De ce fait, le corps physique et symbolique chez les deux écrivains semble corrompus, broyés par la quête effrénée du plaisir. Cette « bâtardise » de la société africaine indépendante est due, à notre sens, au schisme entre l'être et le paraître des personnages, à la tension entre leurs statuts et les rôles sociaux qu'ils endossent. Là, une fois de plus, l'absurdité du sort de la première personnalité du pays se propage en contagion sociale. Dans *La vie et demie*, Fils de Samafou Ndolo Petar, le Guide Providentiel se nomme en vrai Cypriano Ramoussa. Toutefois, ancien voleur de bétail, son excellence change d'identité et devient Ogramoussando Mbi :

Ce soir là sans trop savoir pourquoi, le Guide Providentiel se rappelait sa vieille aventure, il ya vingt ans : on devait l'arrêter pour vol de bétail, il alla chercher son propre certificat de décès qui le tuait dans un incendie, l'apporta lui-même aux services de la police régionale, pris une nouvelle carte d'identité qui lui donna le nom

⁷ Sony Labou Tansi, *La vie et Demie*, Ed. du Seuil, Paris, 1979, p. 73.

*d'Obramoussando Mbi (...)puis il avait intégré les Forces armées de la démocratie nationale et, grâce à ses dix huit qualités d'ancien voleur de bétail, s'était fait un chemin louable dans la vie*⁸.

Le changement de nom devient un déguisement fragile qui n'arrache pas le personnage despote de son essence. Tout en s'octroyant une nouvelle vie, le Guide providentiel ne parvient pas, pour autant, à se défaire de son corps psychique de voleur, de criminel, dans la mesure où c'est son entité identitaire de bandit qui régule son existence actuelle. Aussi, souffre-t-il de vide spirituel et ontologique, qu'il cherchera à combler par un goût hystérique du sang.

La représentation du pouvoir dictatorial dans les textes soumis à l'analyse soulève moult questions sur le caractère double des dirigeants. En réduisant le corps des présidents aux fonctions jouissives et vulgaires de l'instinct, les deux romanciers en disent long sur l'action politique qui se confond avec l'acte sexuel. Dès lors, l'échec du second prévoit-il l'incapacité fonctionnelle de la première.

I.2 Impuissance sexuelle et adultère : Phallus et privation

Selon Freud, le terme phallique sert principalement à affirmer le caractère intrinsèquement sexuel de la libido. Le mot Phallus n'est utilisé que rarement par le père de la psychanalyse comme synonyme du pénis. Or, c'est chez Lacan que le Phallus se dépouille de la charge biologique de la sexualité, s'attache davantage à la perversion, à la jouissance, au désir, et au manque. La conception lacanienne du besoin est ce qui intéresse la présente analyse. Car, justement, elle participe du thème de la défiguration, qui, comme le montre Pierre Vaydat:

[...] englobe tous les faits et les mythes relatifs à ce qu'on appelle plus communément condition pécheresse, aliénation, décadence, dégénérescence ; en somme, tout ce qui, dans le phénomène humain, représente un écart, un égarement ou même une dissonance esthétique par rapport à une figure de

⁸ Sony Labou Tansi, *La vie et Demie*, op.cit, pp. 25-26.

*l'homme relevant de la sainteté, de l'idéal ou sur un plan biologico-matérialiste, de la santé mentale et physique*⁹.

L'avènement de l'indépendance et de la « démocratie » en Afrique se caractérise, comme nous l'avons susmentionné, par l'absence de repères, par appétence libidinale, des dirigeants et de l'élite africaine. Dans *La vie et demie*, Les Guides Providentiels font montre de désir¹⁰ débridé, à telle enseigne que leur quotidien est rythmé essentiellement d'activités liées au « bas ventre »; Certes, signalons que le Phallus est, au premier chef, symbole de l'affirmation de la domination mâle. En d'autres termes, le Phallus, dans le roman africain, est le symbole du primat de l'ascendance masculine, réduisant de ce fait la femme à un simple objet de jouissance sexuelle. Pourtant, ce pouvoir sera subverti par le personnage féminin de Chaïdana. Après avoir envoûté et tué les hauts fonctionnaires de la Katamalanassie grâce à son corps, Chaïdana épouse le Guide Providentiel et le torture à travers l'image de Martial que le dictateur aperçoit à chaque rencontre amoureuse avec le corps de celle-ci¹¹. A cet égard, La dégradation de la fougue sexuelle du dirigeant relève donc des trois stades du manque, que sont, selon Lacan, la privation, la frustration et la castration¹². Plus explicitement, l'inachèvement de l'acte sexuel proprement dit provoque un réel manque, qui se meut en frustration étant donné que « les tropicalités » du Guide sont toujours entravées par l'apparition de Martial :

*Les tropicalités de son Excellence répondirent vigoureusement, comme si, d'un moment à l'autre, elles allaient quitter leur partie. Chaïdana attendait, mais dès que le Guide Providentiel la touchait, le haut du corps de Martial remplissait les yeux du guide, qu'il les ouvrît ou qu'il les fermât, il en devenait impuissant sur le coup*¹³.

La radiodiffusion de l'impuissance sexuelle du Guide, de « son infirmité » parmi le peuple met le personnage dans une position de faiblesse et d'échec, figurée par sa castration

⁹ Pierre Vaydat, *L'homme défiguré. L'imaginaire de la corruption et de la défiguration*. Colloque organisé par l'Equipe d'Accueil Textes et Interculturalité avec le soutien de l'Institut Fédératif de Recherche en Histoire et Sciences des Religions et du Pôle Européen, Coordination : Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle- Lille3 2002, p. 9.

¹⁰ Le désir au sens freudien : désir sexuel.

¹¹ Voir Roxana Bauduin, *Une lecture du roman africain francophone depuis 1968, Du pouvoir dictatorial au mal moral*, Ed. L'Harmattan, Coll. Palinure, Paris, 2013, p. 200.

¹² Voir Jacques Lacan, *Ecrits*, Ed. du Seuil, Coll. Le champ Freudien, Paris, 1966, p. 685.

¹³ Sony Labou Tansi, *La Vie et Demie*, op.cit, p. 56.

symbolique. Dès lors, la désexualisation publique du Guide providentiel est-elle le *summum* de son portrait de défiguration.

Dans *Les Crapauds-Brousse*, la dégradation des mœurs est devenue monnaie courante, au sein de la classe sociale aisée notamment, dont fait partie Diouldé. La déchéance morale des personnages est lisible, en effet, à travers l'ambiance des soirées Gala qu'ils s'offrent. Les couples amis vivent l'infidélité et l'adultère, sans aucun scrupule. Or, une fois cachés du regard de la société, ils échangent les accusations. Ainsi, le héros Diouldé se présente d'emblée comme cocu, puisque son épouse Râhi ne s'est intéressée à lui que pour le brillant avenir qu'il lui promet, comme le montre la scène de leur rencontre :

[...] –Ah, elles ont été achetées à Paris, tes chaussures ? J'en ai bien vu de pareilles à Budapest : à Budapest où je fais mes études (...)
D'ailleurs(...) j'en ai bien vu à Paris aussi [...]

- A Paris ? avait gémi du tréfonds de son âme une fille au teint de mangue mûre. (C'était Râhi...)

Ils devaient s'avouer plutard qu'ils avaient oubliés les riches péripéties qui les conduisirent ce soir là (...) sur la piste de danse.¹⁴

Aux yeux de leur entourage, Diouldé et Râhi filent le parfait amour, constituent même le paternel du couple idéal. Les personnages, Râhi plus précisément, ne prennent acte des dissidences au sein de leur couple, voire de leur bassesse morale qu'après l'arrestation de Diouldé. Pour Râhi, la désagrégation de son rôle d'épouse s'opère par un double viol : celui par Daouda, le bras droit du président Sâ-Matrack, le second par le vieillard pervers Karamoko Lamine.

Les valeurs humaines de dignité et de respect sont, de ce fait, mises en cause dans les romans choisis. Dans cet univers chaotique et absurde, la chute des personnages est accompagnée d'une image ambiguë de la résistance, connotant la réticence de l'Africain devant le changement radical, d'où l'avortement de toute tentative de révolte.

¹⁴ Tierno Monénembo, *Les Crapauds-Brousse*, op.cit, p. 42.

Deuxième partie : Les Indépendances ou l'incapacité du Noir à se gouverner

II.1 Martial ou l'avortement de la révolte africaine

Cette partie de notre travail sera sélective dans la mesure où nous allons nous pencher spécialement sur la figure de Martial dans *La vie et Demie* de Sony Labou Tansi.

Au début du texte, comme nous l'avons déjà vu, nous assistons à une scène cruelle de l'homicide de Martial par le Guide providentiel. A en suivre les étapes de mort du chef de la rébellion, nous pouvons constater que la figuration de l'échec réside même dans ce rite de mutilation, qui pourrait bien être pris, plutôt, pour un signe de résistance et du triomphe de la révolte. D'abord, Martial est égorgé et privé du trait absolument caractéristique de l'homme, la parole. Le mutisme du personnage renvoie à l'étouffement de la voix révolutionnaire, à l'extinction des revendications du peuple. Bien plus, la voix coupée est doublée de l'amputation des yeux, accentuée par la plaie au front. C'est la conscience du peuple, sa faculté de penser et de critiquer qui sont mises à bas. Réduit en pâté et consommé par ses propres enfants, la figure de Martial s'érige en symbole, non uniquement d'un martyr national, mais bien plus en image de la faiblesse et de l'indécision de tout un peuple devant la répression. C'est ainsi que le personnage du leader rebelle n'a pas de remplaçant (à l'encontre des Guides Providentiels) ; afin de venger son père, Chaïdana se lance dans un combat de sexe contre les dignitaires du régime dans « *la chambre 38 de l'hôtel La vie et demie* ». Ainsi, elle passe elle-même la frontière de la violence, voire de la bestialité. Toutefois, Martial refuse ce genre de relève. Son spectre revient maintes fois pour mobiliser les révolutionnaires et avertir sa fille. En effet, la constance du « Haut-Corps-de-Martial » clame, à cor et à cri, le caractère intellectuel de la révolution que souhaitait et symbolisait le personnage, d'où l'absence du bas de son corps et de ses parties génitales. Aussi, Sony Labou Tansi accorde-t-il au leader charismatique un statut ambivalent ; tantôt il est l'incarnation de l'espoir du peuple opprimé, l'image même du messie, dans la mesure où ses phrases sentencieuses, telles « Malheur à celui par qui le scandale descend », « nous devrions être au siècle de la responsabilité », nécessitent d'inspirer les fidèles à l'esprit révolutionnaire

après lui. Pour autant, il est représenté sous un mauvais jour lorsqu'il viole cruellement sa propre fille et est traité d' « ignoble père¹⁵ » :

*Si les morts sont plus forts que nous, pensait-elle, s'ils sont plus forts
que nous, mon père doit être devenu un lâche. Un lâche, donc rien du tout.
Car, à part le courage, il n'avait jamais rien eu.*¹⁶

« La gifle intérieure » infligée à Chaïdana par son père est un écueil qui freine la traversée des personnages contestataires vers la liberté. Ainsi, le personnage féminin donne naissance à un triplet bâtard : Chaïdana et Martial Layisho sont les uniques survivants de cette union incestueuse. Chaïdana aux-Gros-Cheveux suit le même parcours de prostitution que celui de sa mère, Martial Layisho meurt jeune, à l'âge de 133 ans (fabulation du personnage). A notre sens, cette mort du personnage masculin se charge d'une dimension, tant soit peu, de l'échec. Elle résume les linéaments de l'absence de la figure du meneur en Afrique ; il semble flotter entre hésitation constante et désir de vengeance. A ce propos, Roxana Baudin montre que « l'inscription sur le tombeau [« Je n'étais qu'une sale parenthèse »¹⁷] de Chaïdana ne fait que renforcer toute la portée douloureuse d'une vie destinée d'emblée à la vengeance, d'une lutte qui n'arrive pas à briser le cercle vicieux de la dictature. »¹⁸ Aussi, La rébellion dérange-t-elle en quelque sorte, la structure de l'ordre imposé, sans parvenir néanmoins à l'éradiquer, à neutraliser son mal, en témoigne le mariage entre le clan dictature et la famille du rebelle qui donne naissance à une génération hybride, tiraillée entre la furie du pouvoir et une aspiration ardente à la liberté.¹⁹

Cette révolte souligné par l'auteur, et que nous pouvons qualifier de négative, nous permet d'avancer que les militants africains, tels qu'ils sont représentés dans la fiction s'éloignent largement de la cause majeure qui devrait en principe transcender la violence : la revendication de la liberté. La violence, dont font preuve les personnages révolutionnaires, est en ce sens l'expression par excellence d'une prise de conscience biaisée et carencée, n'étant pas

¹⁵ Sony Labou Tansi, *La vie et Demie*, op.cit, p. 71

¹⁶ Ibid. P. 72

¹⁷ Ibid. P. 76

¹⁸ Roxana Bauduin, *Une lecture du roman africain francophone depuis 1968, Du pouvoir dictatorial au mal moral*, op.cit, p. 95.

¹⁹ Voir Roxana Bauduin, *Une lecture du roman africain francophone depuis 1968, Du pouvoir dictatorial au mal moral*, op. cit, p. 96.

encore en mesure de devenir un mécanisme de restitution. A ce titre, nous pouvons dire qu'une révolution sans valeurs et sans idéaux est une chimère. De même l'absence de partisans (symboliques plus que physiques) conduit cette révolution inévitablement à l'échec et à une violence plus accrue et plus virulente.

II.2 Cruauté et espaces tortionnaires

La boucle du mal-être persiste et s'élargit pour prendre forme d'espaces tortionnaires et carcéraux, destinés à réprimer abusivement l'épanouissement de l'Etre Noir. Dans *Les Crapauds-Brousse*, Le Tombeau, lieu de mort comme son nom l'indique, est un immense camp de concentration, autour duquel sont tissées les plus horribles légendes :

*Les cellules sont inférieures à des cages de lapin (...) quelqu'un y séjourne devient automatiquement paralytique. A chaque crépuscule, on tire au sort vingt prisonniers par leur numéro matricule : cinq sont noyés à petites doses, cinq sont égorgés sec, cinq sont pendus par la clavicule, cinq sont donnés comme nourriture aux fauves du zoo. Les plus vigoureux sont donnés à Pouvoir. Pouvoir est une femme de quatre-vingts ans qui es demeurée bébé [...] elle est obsédée sexuelle. Elle couche avec les hommes qu'on lui donne : si cela lui a plu, elle sanglote et le bon partenaire est exécuté par les soldats...*²⁰

Ce qui attire notre attention dans cette scène sinistre est justement la récurrence du chiffre cinq. Chez les Bambara du Mali, cinq est « le nombre du chaos initial », et c'est ainsi qu'il est considéré « le plus communément comme néfaste : il est associé aux plus graves échecs [...] et à la mort »²¹. La figure monstrueuse de « Pouvoir » s'attache à cet univers chaotique, clos où se déploie le cercle infernal de l'horreur, en rappelant celle du Minotaure dans le labyrinthe de Minos. Car, en effet, le Tombeau est une prison labyrinthique où les prisonniers se perdent à jamais et rares sont ceux qui parviennent à trouver le fil d'Ariane : leur lot inévitable est la mort. Toujours est-il que l'obsession sexuelle de « Pouvoir » n'est que l'expression de la domination et la possession pathologiques qui caractérisent la personnalité du dictateur. Aussi, « Pouvoir » (tout

²⁰ Tierno Monénembo, *Les Crapauds-Brousse*, op.cit, pp. 146-147.

²¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Ed. Robert Laffont et Jupiter, Coll. Bouquins, Paris, 1982, p. 257.

comme le Tombeau d'ailleurs), est-elle l'allégorie du régime prédateur du président Sâ-Matrack, avec lequel tout contact mène à une fin tragique, inéluctable.

Les personnages dans les deux romans semblent condamnés à l'enfermement. S'ils ne se perdent pas dans une dyade sans issue, ils paraissent faits pour vivre sous l'œil farouche d'une figure punitive et répressive. L'inventaire des différentes représentations des lieux

répertoriés dans *La vie et demie* révèle un endroit qui revient en leitmotiv. C'est la chambre. Au début du livre, « La Chambre Verte » du palais présidentiel constitue autant une prison qu'un lieu de massacre familial. En effet, cloîtrée dans cet endroit sordide, la famille de Martial se chosifie, se déshumanise, pour n'être en fin de compte que « des loques » de chair :

*Le sang coulait à flots silencieux de la gorge de la loque-père. Les quatre loques-filles, les trois loques-fils et la loque-mère n'eurent aucun geste, parce qu'on les avait liés comme de la paille, mais aussi et surtout parce que la douleur avait tué leurs nerfs.*²²

En procédant par une analyse chromatique, la couleur verte fait de cet espace un lieu de la mort. Certes, le vert est une couleur bienfaisante, liée à la vie et à la sagesse, mais qui se charge également d'une dimension négative résidant dans l'image de la moisissure, de la putréfaction. Ainsi, « La Chambre Verte » reprend la vision cauchemardesque de « la porte des enfers bâillant à l'horizon pour aspirer le jour et la vie »²³ symbolisée par le crocodile vert ouvrant grandsa gueule. Les martyres sombrent dans une léthargie qui laisse voir une sorte de connivence, presque volontaire, avec leur meurtrier. Dans cette même veine, nous pouvons supposer que la démence sanguinaire du président-dictateur, et qu'inspire au même temps la chambre de la torture, est due à cette couleur maléfique puisqu'en Moyen-âge le vert «était le symbole de la déraison et le blason des fous».²⁴ Dès lors, de la chambre-autel du Président, passons-nous à la pièce où est incarcérée Chaïdana. A première vue, cet espace paraît paradisiaque en témoigne la prolifération végétale qui le caractérise : « trois jardins, deux ruisseaux, une mini-forêt ». Toutefois, derechef le vert vital se confond avec le rouge de la mort; quand Le Guide Providentiel décide de violer Chaïdana et la prédiction de son cartomancien, ce lieu se meut en « une infernale rafale » de sang à cause de l'apparition soudaine du spectre de

²² Sony Labou Tansi, *La Vie et Demie*, op.cit, p. 12.

²³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op.cit, p. 1005.

²⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op.cit, p. 1005.

Martial. Signalons que cet intérieur transformé en « mini-dehors » reflète la vision illusoire de liberté dans laquelle vit le peuple africain sous « Les soleils des Indépendances ». La situation de Chaïdana est une représentation microcosmique de ce leurre qui fonde l'univers postcolonial. L'imaginaire carcéral de la chambre devient un mnémotope du crime et fonctionne ainsi sur le mode d'une pierre tombale sur laquelle s'inscrivent toutes les horreurs de l'Afrique décolonisée. Bien plus, la chambre-prison dans *La Vie et Demie* se liquéfie et se meut en cage pour Layisho. Emprisonné depuis quatre-vingt-huit ans, « l'homme en cage » « avait écrit sur des tonnes de papier avec son sang »²⁵, sans pouvoir goûter à l'essor de ses idées révolutionnaires dans le monde du dehors. Aussi, lieu de mémoire par excellence²⁶, l'espace carcéral, traversé par l'histoire, sauvegarde-t-il les sévices des chefs africains, évoque-t-il le passé comme s'il n'était jamais enfouie dans le gouffre du temps, ce passé qu'il garde présent dans la vie de tous les jours. Il se place aux affluents de l'archive, du document, aux méandres du souvenir de l'événement ; il est livre ouvert au récit que dicte l'histoire, blessure béante qu'il expose silencieusement.

Conclusion

Au terme de cette analyse, il paraît que tout ce qui se rapporte au pouvoir tombe dans l'indécence et la caricature. La violence politique et l'excès d'horreur infestent l'ensemble de la fiction et créent un univers incongru où domine l'absurde. L'Afrique Noire indépendante ne s'est pas encore dotée d'idéaux susceptibles de la libérer. A travers les moult facettes de l'échec, collectif et personnel, il est clair que toute tentative de révolution intellectuelle, digne de ce nom, reste une utopie. C'est dans ce sens que les deux écrivains confèrent à leurs récits une valeur eschatologique qui ne met pas uniquement le présent en cause mais aussi et surtout l'avenir. Ainsi, s'interrogent-ils sur la nature du pouvoir en Afrique, sur le statut de l'homme, où qu'il soit. Or, il est impératif de souligner ici que le pessimisme sibyllin dont font preuve Sony Labou Tansi et Tierno Monénembo ne va pas sans tailler une brèche d'espérance dans l'horizon sinistre de leurs univers romanesques. Si l'angoisse apocalyptique est leur *nexus*, elle n'est en effet que le présage d'un nouvel ordre.

²⁵ Sony Labou Tansi, *La vie et Demie*, op.cit, p. 83

²⁶ Voir Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*. Ed. PUF, Coll. Quadrige, Paris, 1961.

Bibliografie

1. Sony Labou Tansi, *La Vie et Demie*. Ed. Du Seuil, Paris, 1979.
2. Tierno Monénembo, *Les Crapauds-Brousse*. Ed. Du Seuil, Coll. Points, Paris, 1979
3. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Ed. PUF, Coll. Quadrige, Paris, 1961.
4. Jacques Lacan, *Ecrits*, Ed. Du Seuil, Coll. Le champ Freudien, Paris, 1966.
5. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Ed. Robert Laffont et Jupiter, Coll. Bouquins, Paris, 1982
6. Jean Stoetzel, *La psychologie sociale*, Ed. Flammarion, France 1978.
7. Madeleine Bogomano, *Des hommes ou des bêtes ?* Ed. L'Harmattan, Paris, 2000.
8. Pierre Vaydat, *L'homme défiguré. L'imaginaire de la corruption et de la défiguration*. Colloque organisé par l'Equipe d'Accueil Textes et Interculturalité avec le soutien de l'Institut Fédératif de Recherche en Histoire et Sciences des Religions et du Pôle Européen, Coordination : Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle- Lille3 2002.
9. René Girard, *Le bouc émissaire*, Ed. Grasset et Fasquelle, Coll. Livre de Poche, 1982.
10. Roxana Bauduin, *Une lecture du roman africain francophone depuis 1968, Du pouvoir dictatorial au mal moral*, Ed. L'Harmattan, Coll. Palinure, Paris, 2013.

REPRESENTATIONS OF WOMANHOOD IN ROMANIAN FAIRY TALES

Andreea Petre

Assist., PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Being considered fundamentally important texts related to whole literature and civilisation, the tales represent an interesting item for researching because there are two structures of archaic thinking.

A study of feminine presence in the tale allows the identification of the two important archetypes of the maiden: the demeter and afroditic ones, being in relation with the archetypal scenery of the fairy tales, the initiative one, in contrast with continuous complications of the scenery, depending on the traditional community structure.

Key words : (fairy) tales, structures of archaic mentality, the archetype of demeter and afroditic maiden, initiative scenery.

Studiile realizate asupra basmelor româneşti, fie ele populare sau culte, se opresc, de cele mai multe ori, asupra eoului, personajul masculin, cel care porneşte în aventura iniţiatică pentru a o salva pe fata care, de altfel, îi este şi promisă în cele mai multe basme, însă importanţa fetei nu este deloc una de neglijat.

Paginile de faţă reprezintă un fragment al unui studiu mai amplu, care urmăreşte identificarea şi manifestarea în câteva creaţii populare a celor două arhetipuri fundamentale care definesc feminitatea: arhetipul fecioarei demetrice şi cel al fecioarei afroditice, pornind demersul nostru de la **Metafizica sexului** a lui Julius Evola.

Evola identifică două moduri de reprezentare a principiului feminin, ca tip demetric, unde feminitatea este elementul matern, benefic, luminos, civilizator, fertil, viaţa însăşi şi tipul afroditic, unde, opunându-se tipului demetric, feminitatea este un element nocturn, onduş de forţe abisale, maligne, feroce, dezlănţuite[Julius Evola, 1994,190].

Ținând cont de încărcătura semantică a realităţii reprezentate literar în comunitatea

tradițională, observăm că în literatura populară se realizează o sinteză între manifestările arhaice ale acestor două arhetipuri și codarea lor în conformitate cu mentalitatea creștină.

Trebuie precizat că, deși baza analizei de față o constituie cartea amintită a lui Evola, constatăm că și George Călinescu în **Estetica Basmului**, identifică elementul feminin malefic, nocturn, întruchipat de fata năzdrăvană, un personaj „capabil de malignitate, duritate, viclenie și capriciu, dar și de un ascendent supranatural asupra voinicului” [George Călinescu, 1965,246].

De asemenea, V. I. Propp în **Rădăcinile istorice ale basmului fantastic**, insistă asupra existenței, alături de logodnica sfioasă, făptură blândă, unei feminități opuse fetei cuminiți, o ”făptură crudă, răzbunătoare și rece, gata întotdeauna să ucidă, să înece, să schilodească”[V. I. Propp,1970,380].

Considerate texte fundamentale la care se poate raporta o întreagă literatură sau civilizație, basmele reprezintă și pentru studiul nostru un interesant material de cercetare. Spunem aceasta deoarece în basme există structuri ale gândirii arhaice. Condiționat de organizarea și stadiul de dezvoltare economico-socială al unei anumite comunități la un moment dat, basmul își capătă adevărata independență în momentul în care el se desprinde de rit[V.I.Propp,1970,462]. Totuși, scenariul arhetipal al basmului este acela al inițierii, cu toate că structura acestor creații s-a complicat permanent în funcție de structura comunității tradiționale.

În acest sens menționăm că și prezența celor două arhetipuri fundamentale ale fecioarei: cel demetric și cel afroditic, identificate și în celelalte creații populare, în basm capătă o altă nuanțare deoarece, cum am mai spus, există elemente foarte vechi care au supraviețuit în ciuda permanentei schimbări a codului cultural-mental al comunității.

Vladimir Propp, referindu-se la prezența fetei în basme, face o netă distincție între fata de împărat, blândă, sfioasă, răpită de zmeu, dar eliberată de Făt Frumos și fata de împărat neîmblânzită, rea și răzbunătoare, pe care feciorul de împărat o răpește împotriva voinței ei[V.I. Propp,1970,380]. Reprezentarea fizică a fetei este foarte sumară. Ea este de cele mai multe ori de o rară frumusețe, ruptă din soare: “ Căci era așa de frumoasă, cât nu s-a mai văzut și nu se va mai vedea pe fața pământului. Avea un păr, nene, cu totul și cu totul de aur. Cosițele ei erau lungi și stufoase de-i băteau pulpele. Când se uita la cineva cu ochii ei ceia mari și negri ca murele, îl băga în boale; avea niște sprâncene bine arcuite de pare că erau scrise, și o pielețică mai albă ca spuma laptelui”[Petre Ispirescu,1966,71].

Frumusețea și armonia chipului feminin este foarte apropiată ca realizare stilistică,

stereotipă, de reprezentarea acestuia în colindele de fată. Semnificația acestui portret pune în valoare un element important: atât frumusețea fetei (ca mândră a mândrelor, crăiasă a lumii), cât și părul ei (întotdeauna ca soarele, sau de aur) de neasemuit, ne trimit cu gândul la faptul că fata are o apartenență divină. Ea nu aparține acestei lumi ci unei “alte împărății”, culoarea aurului fiind pecetea acestei lumi [V. I. Propp, 1970, 361].

În basm fata are un rol foarte important în inițierea feciorului de împărat. Ea fie că îl ajută pe acesta să înfrângă zmeul, fie îl înfruntă, manifestându-se la fel de puternică ca și el.

Și în primul caz, în care acționează benefic manifestându-se astfel arhetipul fecioarei demetrice și în al doilea caz, în care fata este vrăjmașă feciorului de crai, manifestându-se arhetipul afroditic, fata de împărat este un agent esențial (de maximă importanță) în formarea logodnicului.

A. Fecioara demetrică

Acest tip de fecioară este întruchipată în imaginea fetei de împărat răpită de zmeu (basmul **Băiet sărac** - Slavici) sau a fetei Mumei Pădurii (**Făt-Frumos din lacrimă** - Eminescu). Ea este răpită fără voia ei. Câteodată șederea ei la zmeu are loc până când un fecior viteaz vine să o salveze. Zmeul este acela care o dezvirginează pe fată - în basme faptul e mai mult sau mai puțin voalat, precizat, deoarece fata fie este supusă cu de-a sila unei căsătorii nedorite, fie este cerută în căsătorie de zmeu și ea încearcă din răspuțeri să amâne acest lucru. Când în basme se afirmă deschis că fata este soția zmeului, trebuie să înțelegem că acest contact sexual al fetei, avut înainte de căsătorie, are semnificația unei “deflorări totemice” [V. I. Propp, 1970, 425].

Ulterior, evoluția pe scară socială a organizării comunității arhaice face ca imaginea zmeului răpitor să se identifice cu imaginea unui violator. Spunem aceasta deoarece, înainte, masca (zmeul, magicianul, șamanul) o deflora pe fată, fiind un binefăcător. Mai târziu accentul va cădea pe erou, acordându-se o deosebită importanță inițierii băiatului, motiv pentru care zmeul, răpitorul fetei, va avea funcția de violator.

Pentru a o salva pe fată, feciorul de împărat trebuie să coboare în altă lume. Catabaza are rolul de a-l înălța pe erou pe scară valorică. Demn de semnalat este faptul că niciodată Făt-Frumos nu coboară singur. Întotdeauna el are un ajutor (de cele mai multe ori, calul). Orice ar aduce de dincolo eroul, este prezentat sub forma unui furt, inclusiv fata - deoarece tot ce ține de o

altă lume este luat drept rapt pentru acea lume.

1. Există și situații în care fata acționează formal ca principiu activ. Ea se naște fată, trece prin multe încercări, o aduce de dincolo pe Ileana-Cosânzeana pentru împăratul cel bătrân, dar după ce trece ultima și cea mai grea probă, de exemplu să aducă apă din Iordan, sau să aducă “federeu de la Dumnezeu și de la Sfântu Soare ștergătoare” - **Din fată fecior**[Lazar Săineanu, 1978,361], păzitorul lucrului minunat îl blestemă pe hoț să își schimbe sexul. Astfel, fata devine bărbat, incestul este evitat, și ea, devenită el între timp, se poate căsători cu Ileana-Cosânzeana. Bătrânul împărat moare făcând o baie prea fierbinte în laptele iepelor fermecate aduse de către fata-flăcău.

Cosânzeana acționează aici ca fecioară demetrică, nedorind să devină soția unui împărat bătrân. Dorința ei este aceea a unei contopiri cu un adevărat logodnic, unul viguros, tânăr (teoria lui Frazer susține că înlocuirea împăraților este datorată pierderii vigoriei sexuale) și mai ales, meșter în magie. De aceea, cerând lucruri imposibile Cosânzeana acționează tot formal ca o fecioară afroditică, dar, în esență ea ajută (prin trimiterea în lumea de dincolo) la descoperirea adevăratului deținător al magiei. În acest moment fata este deja îmblânzită pentru adevăratul logodnic (fata-flăcău) și se arată neîmblânzită pentru împărat, care trebuie înlocuit cu un individ tânăr, mai puternic în magie [V. I. Propp,1970,430]. De observat este și faptul că după ce moare împăratul, fata-flăcău devine stăpânul împărăției.

2. În basme, uneori fata este fiica unui zmeu sau a unei zmeoaice. În acest caz tatăl fetei este pe față dușmanul viitorului logodnic, tatăl fiind de fapt vrăjitorul cu care tânărul pretendent se va întrece întru magie. Coborât în infern, una din probele hotărâtoare pentru feciorul de împărat, este aceea de a-și identifica iubita printre celelalte fete fără identitate aflate în lumea cealaltă. Tânărul n-ar reuși dacă fata de zmeu n-ar fi la rândul ei o vrăjitoare cu puteri magice. De exemplu, în basmul **Suta-Ioan** din culegerea lui Lazăr Șăineanu, fata zmeului își salvează iubitul și se salvează, prefăcându-se în apă, element matern, prin excelență feminin, simbol al vieții. Apa reprezintă o graniță de netrecut pentru zmeu, este cea care separă lumea de dincolo de lumea muritorilor. Totuși, faptul că ea se îndrăgostește de pământeanul fecior de împărat, reprezintă o dovadă că femeia, ca simbol al devenirii, suferă o transformare: fata devine un element psiho-pomp, capabilă să facă tranziția dintre cele două tărâmuri.

O interesantă apariție a fetei, ca fecioară demetrică, o întâlnim în cartea **Zânele din Valea Cerbului** de Nestor Urechea. Ne referim aici la basmul **Cele două fete de morar**, unde fetele

pornesc chiar ele către celălalt tărâm și, după ce înving zmeii, nu-și schimbă sexul. Probabil este vorba despre o inițiere a fetei care trebuie să intre în societatea gentilică a bărbatului.

Tatăl fetelor, morarul, este cuprins de un dor de plecare, inexplicabil: "Aș avea trebuință să mai văd și alte ființe, alte dealuri, alte ape decât acelea din Comarnic." [Nestor Urechia, 1977, 47] Morarul este luat și dus în lumea de dincolo. Pe celălalt tărâm el nu mai are puteri magice, astfel încât nu poate înfrunta zmeii. În schimb, ajunse la maturitate, mai întâi Zorica, apoi Florica, pleacă, pe rând, în căutarea tatălui. Fetele coboară în cealaltă lume ajutate, bineînțeles, de Ciocârlie, Iepure (în cazul Zoricăi) sau de clopoțelii de la gâtul armîsarului tatălui și de ghemul de ață (în cazul Floricăi). Zorica își eliberează tatăl, prizonier al unei dihanii, la rândul ei vrăjite. După ce se arată destoinică în magie, scapă și pe viitorul ei logodnic, care fusese transformat într-un animal respingător.

Parcursul cu succes a acestor probe inițiatice demonstrează că fata este un principiu activ și are drept consecință căsătoria fetei de morar cu feciorul de împărat și plecarea ei în împărăția acestuia (așadar fata își urmează soțul și se duce în casa acestuia după nuntă).

Despărțirea Zoricăi de tatăl ei este inevitabilă, având în vedere că fata este un bun magician, chiar mai bun decât tatăl. Acest fapt este dovedit de gestul creator prin care fata își creează iubitul, cu ajutorul magiei pe care o stăpânește. Însuflețirea iubitului este un act de creație, fata manifestându-se activ ca element civilizator, roditor. Ea îl ajută pe tânăr să se întoarcă spre umanitate, cu "focul ce pâlpâie la mijlocul miezului pământului" dihania scapă de urechile de măgar și de coadă, cu fărâma de Luceafăr" și cu "floarea de busuioc dădătoare de frumusețe" dihania este adusă la condiția inițială, cea de om. Se remarcă aici îmbinarea elementelor fundamentale ale macrocosmosului: focul, astrul și terestrul, cu scopul de a recrea microcosmosul, ființa umană. De asemenea, nu lipsește nici trimiterea către simbolistica de tip creștin, având în vedere că floarea de busuioc are valențe sacre în ceremonialul religios.

La rândul ei, Viorica (când ajunge la maturitate) trebuie să parcurgă un drum inițiativ pentru a dovedi puterea magică. Fata folosește ghemul de ață și desfășurarea lui o ajută să ajungă dincolo, în codrul somnului, deoarece se spune că un fir de ață leagă cele două lumi.

Viorica este, poate, un Orfeu fiindcă iubitul adormit în codrul fără viață este adus din morți. Reușita fetei este posibilă datorită bărbatului. De pe buzele lui și de pe ale tovarășilor săi, adormiți și ei, ea preia Logosul (trei cuvinte magice, aparent de neînțeles, dar care se dovedesc foarte utile pentru salvarea fetei de la furia Scorpiei), principiul fecundator, viu, cu care ea

învinge moartea. Întoarcerea către viață nu este condiționată de cunoscutul “Nu privi înapoi!”. Nimeni nu-i interzice Vioricăi să-l privească pe Zorilă (logodnicul ei), deoarece această întoarcere din morți este realizată în deplin acord cu divinul, care, de altfel, o sprijină dintru început.

B. Fecioara afroditică

O altă perspectivă de abordare a fetei în basme, ne permitem s-o facem tot prin prisma lucrării cercetătorului Vladimir Propp (**Rădăcinile istorice ale basmului fantastic**) dar, vom aborda această problemă (așa cum ne-o arată și titlul) bazându-ne și pe studiul lui Julius Evola - **Metafizica sexului**.

Acest tip de fată se va împotrivi din răspuțeri plecării din lumea ei. Ea se va alia cu tatăl său pentru a-l distruge pe viitorul logodnic [Nestor Urechia, 1977,49]. Despre trăsăturile fizice ale acestui tip de fecioară nu vom vorbi, deoarece nu există nici o diferență între reprezentarea ei în basmele în care apare fata-fecioară demetrică și reprezentarea ei în basmele care pun în lumină imaginea fetei-fecioară afroditică.

La fel ca în basmele în care femininul se manifestă ca principiu activ, de tip demetric, și aici fata-fecioară afroditică se află în strânsă legătură cu magia. Aceste basme reflectă o relație a fetei cu zmeul (de exemplu, în Băiatul moșneagului și fata împăratului fata, sora eroului, se îndrăgostește de zmeu și își trădează fratele).

Există basme în care fata se substituie mamei flăcăului și, îndrăgostită de zmeu, dorește să-și elimine fiul, ucigându-l (în basmul **Voinic-Înflorit**, de exemplu, mama personajului principal se îndrăgostește de zmeu și complotază cu acesta pentru a-și elimina fiul) [Ionel Oprișan, 2002, 170]. Eliminarea băiatului are ca scop tot o inițiere a acestuia, de această dată în societatea gentilică a femeii. Pentru a deveni lider, flăcăul trebuie să coboare în infern sau să treacă în cealaltă lume, a văzduhurilor. Toate acestea se pot împlini doar cu condiția ca Făt-Frumos să aibă alături ajutoare importante. Zmeul, în aceste basme, simbolizează șamanul bătrân care nu vrea să cedeze rolul său de vrăjitor și se întrece în vrăjitorie cu tânărul. Pentru ca feciorul să se poată pe deplin iniția, trebuie ca femeia, fie ea soră sau mamă, să fie doar un agent care nu-și exercită puterea în magie. De aici rolul ei de trădătoare care nu face decât să pună în evidență calitățile tânărului.

Însă există și situații în care fata însăși se întrece cu viitorul logodnic. Basmul

reprezentativ este în acest caz **Harap-Alb**. Fata de împărat se aliază cu tatăl său, Împăratul Roșu (în **Harap-Alb** rolul zmeului este preluat de Împăratul Roșu, și el un simbol al șamanului bătrân care nu dorește să lase din putere și în consecință caută să-l piardă pe Făt-Frumos), opunându-se din răspuneri căsătoriei cu Harap-Alb. Ne aflăm aici, folosind termenii lui Propp, ”într-un triumfi de forță” ai cărui protagoniști sunt fata de împărat, tatăl ei și Harap-Alb [V. I. Propp, 1970,381].

Mare magiciană, fata împreună cu tatăl încearcă să-i facă de petrecanie lui Harap-Alb. Acesta este trimis în lumea de dincolo, dar băiatul are ajutoare importante: pe Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă. Împăratul bătrân impune grele încercări pentru Harap-Alb: să doarmă într-o cameră caldă ca un cuptor, să bea și să mănânce foarte mult. Din toate acestea Harap-Alb iese cu bine numai cu ajutorul tovarășilor săi. Această victorie îl face pe Harap-Alb să devină un “stăpân al stihiiilor”[V. I. Propp,1970,300]. Dar feciorul lui Verde-Împărat nu îl înfruntă doar pe Împăratul Roșu, ci și pe fata lui. Astfel fata este destul de puternică în magie pentru a se ascunde de Harap-Alb. Acest lucru îl știe și Roșu-Împărat, fapt pentru care îi cere ca probă inițiativă lui Harap-Alb să-i păzească o noapte fata. Urmează un joc de-a v-ați ascunselea în care Propp vede: “o metaforă a coborârii în lumea subpământeană, în neființă, o ascundere”[V. I. Propp, 1970,381]. Cu toată iscusința fetei, ea nu poate trece de Ochilă și de Păsărilă, care o găsesc, chiar dacă ea vrea să scape transformată în păsărică. Această metamorfoză (succesivă în unele basme) are rolul, afirmă cercetătorul rus, de a pune în evidență refuzul fetei de a părăsi lumea de dincolo.

Același rol îl are metamorfoza și în cazul zmeoaicei , sau zmeoaicelor, care-l urmăresc cu înverșunare pe Făt-Frumos. Ele se preschimbă ba în meri, ba în fântâni cu apă otrăvită, semn al faptului că sufletul celor din cealaltă lume poate trece în alte viețuitoare sau în alte obiecte.

Propp afirmă în demonstrația sa că fata își încearcă atât de greu logodnicul, deoarece în structura arhaică, nu femeia intră în societatea gentilică a bărbatului ci băiatul era acela care intră în societatea gentilică a fetei[V. I. Propp, 1970, 418]. Aceasta ar fi una din explicațiile conform căreia fata și tatăl ei (fata lui Roș-Împărat și Roș-Împărat însuși, în **Harap-Alb**) îl pun la grele testări pe voinic.

Dar el nu este în stare să o învingă de unul singur pe fată. Astfel, intră în scenă ajutorul fermecat, care are întotdeauna o legătură cu lumea de dincolo și reușește să amplifice calitățile native ale eroului, care, doar în aceste condiții, poate învinge o ”fată farmazoană” ca cea din

Harap-Alb.

Un basm interesant, care pune în evidență feminitatea abisală, malefică, este **Ileana cea Șireată**[Ioan Slavici, 1979, 120]. Fata îmbină puterea de magiciană cu înțelepciunea, fără de care nu l-ar putea înfrânge pe feciorul cel mic al împăratului. Fetele împăratului au poruncă de la tatăl lor apărarea credinței, simbolizată de o floare, pentru fata cea mare, o pasăre, pentru cea mijlocie și un măr pentru cea mică. Desigur, primele două fete pierd vigoarea credinței în urma unor săruturi furate de doi feciori de împărat, de unde deducem că, de fapt, fetele pierd prea ușor fecioria. Singura care reușește să reziste sărutului pe care feciorul cel mic al împăratului vrea să i-l dea, este Ileana. De altfel, la trei încercări inițiatice, care le pun viața în primejdie, sunt supuși în mod egal, alternativ, când fata, când tânărul fiu de împărat. Echilibrul de forțe pare că nu poate fi schimbat și cei doi se căsătoresc.

În această situație prima noapte de dragoste este proba finală, definitivă, care îi va departa pe cei doi. Feciorul de împărat face legământ să fie un soț bun doar dacă fata trece de noaptea dintâi. În noaptea nunții, tânărul soț plănuiește s-o omoare pe Ileana, convins fiind că fata nu bănuiește nimic. Însă ea se pregătește și pune în pat o falsă Ileana, o păpușă din zahăr. Fără remușcări soțul înjunghie violent păpușa de zahăr, aparent pentru a se răzbuna. De fapt, fata trebuie îmblânzită și fiecare lovitură simbolizează diminuarea puterii femeii, despre care Propp spune că "se clădește pe o temelie sexuală"[V.I.Propp, 1970, 426]. Din sexualitate vine forța femeii și magia ei. Odată învinsă, puterea de magician a fetei dispare. Femeia devine supusă bărbatului. În acest basm, însă, magia se împletește în permanență cu înțelepciunea minții. Uciderea simbolică a fetei echivalează cu îmblânzirea unei puteri egale cu cea a bărbatului. De aici înainte, în basm, odată tensiunile rezolvate, misterul feminin minimalizat, energia negativă a bărbatului consumată, femeia acceptă de bunăvoie să devină soție supusă.

Bibliografie

1. George Călinescu- Estetica basmului, Editura pentru Literatură, București, 1965
2. Ion Creangă- Amintiri din copilărie, Editura Herra, București, 2001
3. Julius Evola – Metafizica sexului, Ed. Humanitas, Bucuresti, 1994
4. Artur Gorovei - Literatură populară, Editura Minerva, București, 1976
5. . Petre Ispirescu - Zâna Zânelor - Basme, Legende, Snoave Ed. Pentru Literatură, București 1966
6. Ionel Opreșan – Basme fantastice românești, vol.III, Editura Vestala, București, 2002
7. V.I. Propp - Rădăcinile istorice, ale basmului fantastic Ed. Univers, București,1970
8. Pavel Ruxăndoiu, Mihail Pop - Folclor literar românesc, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1976
9. Ioan Slavici- Proză. Povești. Nuvele. Mara, Editura cartea Românească, 1979
10. Lazăr Șăineanu - Basmele române, Ed. Minerva, București 1978
11. 11.G. Dem. Teodorescu- Basme române, Editura Vitruviu, București, 1996
12. Nestor Urechia - Zânele din Valea Cerbului, Ed Ion Creangă, București 1977

**CĂTĂLIN DORIAN FLORESCU AND DOINA RUȘTI. FEMININE AND
MASCULINE IN THE POST-COMMUNIST EPIC DISCOURSE**

Oana Larisa Oanea

PhD Student, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: In Cătălin Dorian Florescu's literature, there is a tendency to dress the character's clothes so strong that the entire novel takes the feminine, in Zaira, or masculine, in Jacob decides to love, both situations wearing the mask of irony, specific to post-communist literature and, more obviously, the footprint of the migration literature, the literature about Dana Bizuleanu speaks in her paper-work, Transfer-images in migration literature. On the other hand, in Doina Ruști's novels, we can easily observe the same trend, therefore, what this paper tries to delimitate, through the comparative study of their representative works, on this line - from the point of view of the author -, the contentious theme, more and more frequently today, namely female literature – male literature dichotomy. We are talking, therefore, about a female flair, for a man writer, or about a masculine verve, in women writers' case, i.e. The Phanariot manuscript, which seems to bear the signature of a male writer. We will try to establish which elements can be considered and respected related to the post-communist literary discourse, taking into account Harold Bloom's vision, too.

Keywords: post-communist literature, male/ female footprint, animus, anima, irony

Abordarea de față vine în întâmpinarea unei cercetări în desfășurare, având ca temă metamorfozele experienței feminine în discursul epic postdecembrist. Întrucât au fost făcute o serie de remarci referitoare la interpretarea sexistă pe care ar putea-o avea tema, am considerat că e nevoie de o orientare a discursului către ceea ce doresc să relev. Așadar, nu latura feministă este cea care va fi cercetată, cât re-inventarea scriitoarei după era comunistă în spațiul literar est-

europăean, cu ajutorul principalului instrument deţinut şi reţinut de cele care au trăit experienţa: trecutul. Re-umanizarea se produce în mod evident, fie prin ironie sau auto-ironie, mitizare sau demitizare, jovialitate sau tragism, mărturie stând direcţia urmată de prozatoarele noastre. Iar aceste caracteristici ale scriiturii nu sunt specifice, vom vedea, discursului epic feminin, ci sunt independente de sex. Prin exerciţiul propus, vom descoperi, astfel, femininul din vocea scriitorului şi masculinul din vocea scriitoarei.

Este cunoscut faptul că eliberarea de sub regimul comunist românesc a produs şi în literatură o defulare a ceea ce fusese acumulat în tot acest timp, libertatea ideologică resimţită fiind în acord cu cea a evadării dintr-un spaţiu claustant, dar şi cu redescoperirea lui „Altul” (l’Autre) despre care vorbeşte studiul Rodicăi Ilie, pe larg şi punctual, aplicat şi în (con)textul românesc (Ilie 2008). Această dorinţă de vest-europenizare rapidă a mentalităţii scoate la iveală arhetipurile jungiene ale celui care semnează textul - *persona*, *umbra*, *anima* şi *animus* - concepte aplicabile în discuţia de faţă pentru că ce se mulează foarte bine pe discursul românesc al scriitorilor post-decembrişti. Bagajul arhetipal al unui individ formează înconştientul colectiv, a cărui autoritate şi forţă aparţin unui nucleu ce integrează esenţa personalităţii, nucleu pe care Jung îl numeşte Sine (Jung 2003).

Potrivit lui Jung (1990), individul uman se opune atitudinii sale interioare, adică modului personal în care se raportează la lumea sa internă, subiectivă, această raportare fiind numită *anima* şi *animus*. Cele două noţiuni prezintă concepţia autorului conform căreia natura umană este una duală, singurele care diferă în funcţie de sex fiind numai aşteptările sociale. Pe scurt, *anima* reprezintă aspectul feminin întâlnit în înconştientul masculin, în timp ce *animus* reprezintă latura masculină a înconştientului feminin. În acest sens, Jung vorbeşte despre raporturile de interdependenţă dintre *persona*, *anima* şi *animus*: cu cât *persona*, adică atitudinea exterioară, are mai multe tare masculine (agresivitate, dominanţă, persuasiune, raţionalitate), cu atât trăsăturile feminine (*anima*) sunt mai prezente în înconştient (Macsinga 2003). Jung explică: „După cum la bărbaţi, în general, în atitudinea exterioară, logica şi obiectivitatea precumpănesc sau sunt, cel puţin, considerate ideale, la femei acest rol îl are sentimentul; pe plan înconştient, însă, raportul se inversează, în interior bărbatul simte, iar femeia reflectează.” (1990).

Umbra, pe de altă parte, reprezintă inconștientul instinctual personal, toate acele dorințe și emoții refulate, ascunse în noi, incompatibile cu standardele sociale și cu imaginea unei personalități ideale. Umbra este, în realitate, latura noastră primitivă, troglodită, întunecată, adică natural-instinctuală cu care trebuie să încercăm să trăim, pentru că de ea depinde, până la urmă, sănătatea noastră psihică și fizică (Jung 2003).

Cât privește *persona*, psihologul și psihiatrul elvețian vorbește despre masca socială pe care o poartă individul pentru realizarea compromisului dintre sine și societate, scriitorul purtând deseori această mască, tărâmul ficțional, paradoxal, fiind cel care îi permite să se „descopere”.

În această ordine de idei, continuând discuția cu termenul care definea odinioară masca purtată de către actorii din Antichitate, scriitorul devine, așadar, un „personaj”, prin intermediul căruia își rostește mesajul, discursul, *le récit*. Etimologia cuvântului ne trimite la un câmp semantic de o largă deschidere, pe același tărâm regăsind personajul, rolul, actorul, funcția, demnitatea, caracterul, personalitatea, persoana. Așadar, personajul este o persoană prezentată ca realitate sau ca rod al ficțiunii, care apare într-o operă literară, fiind integrat prin intermediul limbajului în sistemul de interacțiuni al acesteia. Au existat multe definiții date de teoreticieni, în funcție de aria lor de studiu; astfel, pentru formalisti și structuraliști, termenul era pus în legătură cu noțiunile de relație și funcție. În viziunea lui Wolfgang Kayser, de exemplu, personajul este un element structural, alături de spațiu și acțiune, pe când V.I. Propp vede în personaj o entitate subordonată subiectului, un semn al grupării unor funcții. Toate aceste interpretări ajută în discuția propusă, întrucât scriitorul-personaj trebuie să se supună artei perfecțiunii, să „își facă rolul” în funcție de instrumentele de care dispune sau cu care a fost înzestrat ereditar, social, cultural, istoric și personal. Așadar, teritoriul geografic, spațiul de desfășurare al acțiunii, temporalitatea și limba, mai ales limba¹, fac din personaj un tip uman semnificativ, o individualitate cu trăsături fizice și morale distincte, puse în lumină într-un șir de întâmplări situate într-un anumit cadru temporal și social. Personajul-scriitor poate fi definit din perspectivă sociologică (raportul dintre individ și colectivitate), morală (raportul dintre om și el însuși),

¹ Mircea Martin aduce în discuție, pe bună dreptate dezamăgit, subiectivitatea de care dă dovadă Harold Bloom în Canonul occidental atunci când alege canonicii est-europeni, literaturii române (și nu numai), din cauza neajunsurilor limbii noastre „mici”, nefrecventate, necirculate și neavând pașaportul limbii lui Shakespeare sau a lui Goethe, făcându-i-se o mare nedreptate la nivel occidental.

filosofică sau ontică (raportul dintre individ și univers) și estetică (raportul dintre realitate și convenția literară). (Anghelescu 1995)

Observând scriitorul prin prisma rolului pe care îl joacă pe scena literaturii, putem identifica *persona* lui, dar, conducând discuția către direcția dorită de noi, și aspectul inconștientului colectiv și al celui personal/ subiectiv reprezentat de feminin și de masculin, de anima și de animus, transferate prin vocea naratorului din spațiul ficțional către cel real și invers, al cititorului, pentru că vocea este cea care face rolul. Un astfel de joc al vocilor întâlnim în polifonia discursului românesc al lui Cătălin Dorian Florescu, în romanele *Zaira* și *Jacob se hotărăște să iubească*, și cel al Doinei Ruști, maestru păpușar când vine vorba de dirijarea „marionetelor” sale preferate – textele epice (*Manuscrisul fanariot*, *Patru bărbați plus Aurelius*, *Mămica la două albastrele*).

Pentru a reveni la literatura postdecembristă și a ne deplasa atenția către specificitatea ei, este necesară recunoașterea și afirmarea unor elemente existente în canoanele literaturii universale. Unul dintre acestea este autoficțiunea, o mai nouă veche mutație a autobiograficului în proza de după 1989, definită de Florina Pîrjol (2014) ca ambiguitate între realul recognoscibil și realul românesc, între eul real și eul ficțional, legătura dintre ele realizând-o însăși ficțiunea. Fie că vorbim despre memoriile de tip dezumanizare, fie că menționăm ficțiunea de tip re-umanizare, folosind termenii lui Dan C. Mihăilescu, metamorfozele experienței comuniste aduc în peisajul literar românesc imaginea dihotomiei feminin-masculin: scriitorul anima/ animus și scriitura anima/ animus. Aplecarea noastră se face asupra celui de-al doilea aspect², *Zaira* lui Florescu fiind un roman din care răzbate anima, în timp ce *Jacob se hotărăște să iubească* fiind predominant animus. *Manuscrisul fanariot*, pe de altă parte, este o scriitură puternic animus, *Mămica la două albastrele*, foarte anima, iar *Patru bărbați plus Aurelius* persona anima îmbrăcând animus, adică un ton feminin ce introduce sub mască un chip masculin. Criteriile

² Din interviurile celor doi scriitori reiese foarte clar și anima și animus-ul, Doina Ruști având o personalitate de amazoană, o femeie puternică, stăpână pe situație atunci când își face apariția în public, aparent neidentificabile în chipul blând, tineresc, jovial al scriitoarei, în timp ce de la Cătălin Dorian Florescu, foarte bun cunoscător al psihologiei umane, absolvent de școli în domeniu, transpare o aură a sensibilității feminine, nevoia parcă de protecție sau o anumită slăbiciune, motivul fiind poate problemele de sănătate cu care se confruntă de atâta timp sau dorința de confesiune a autorului elvețian de origine română din romanul autobiografic „Vremea minunilor” apărut la numai 34 de ani.

avute în vedere sunt, așa cum am specificat mai sus, tonul discursului, vocea naratorului și a personajelor, limbajul - ca dominante ale stilului textelor amintite.

Îndepărtându-ne, aşadar, de pledoariile feministe ale lui Simone de Beauvoir sau de cele care o susțin pe Virginia Woolf, deci de studiile de gen, voi încerca să trasez câteva linii ale evoluției creative și creatoare ale celor doi aleși spre exercițiul meu. Criteriul ales nu este neapărat cel al valorii esteticii, cât mai curând al esteticii valorii, o estetică dominant feminină, vizibilă în operele lui Cătălin Dorian Florescu, și una masculină, în penița Doinei Ruști. Cât despre valoarea estetică, unul dintre principalele criterii în stabilirea textelor canonice și a ierarhiei canoanelor, Bloom explică: „Autorii predați acum în școli nu sunt în nici un caz scriitori dintre cei mai buni care se întâmplă să fie și femei, africani, sud-americieni sau asiatici, ci mai degrabă scriitori care nu au de oferit decât resentimente crescute ca pasta integrantă a felului cum își înțeleg ei propria identitate.” Vehemența tonului continuă și când vorbește despre afirmațiile referitoare la valoarea estetică condiționată de clasa socială: „Ori există valori estetice, ori numai determinatii ale rasei, clasei sociale sau sexului.” Or, pentru Bloom, „sinele individual este singura metodă și unicul standard pentru înțelegerea valorii estetice” (Bloom 1998). Deschidem, astfel, capitolul identității și al identitarului, lăsând în urmă „armonia socială” și „repararea nedreptăților istorice” - cum le numește creatorul „canonului occidental” cultural, am putea spune.

Cătălin Dorian Florescu este un scriitor de origine română cu cetățenie elvețiană, care a avut șansa unei recunoașteri imediate grație limbii lui Goethe, literatura română asumându-și-l numai după ce este distins cu o serie de premii, cel mai important fiind „[Schweizer Buchpreis](#)“, pentru romanul *Jacob beschließt zu lieben* (*Jacob se hotărăște să iubească*), acordat de Uniunea Editorilor și Librarilor din Elveția în 2011. Avantajul autorului este că, folosind limba germană pentru operele sale, Occidentul a fost atras de mirajul spațiului periferic românesc, întâmplările și personajele sale fiind „plimbate” prin ambele lumi, atât prin cea europeană, cât și prin cea autohtonă, jocul alternării dimensiunii spațio-temporale fiind o caracteristică a scrierilor sale.

Jacob se hotărăște să iubească este, după cum însuși autorul mărturisește, pură ficțiune, axa centrală a povestirilor rămânând aceeași ca în celelalte scrieri ale sale: căutarea unui spațiu în care omul să poată trăi demn. Memoria colectivă obligă la reamintirea istoriei prin retrăirea

luptei date, în perioada comunistă, fie împotriva foamei, fie pentru libertate. Romanul are dimensiuni spațio-temporale europene diferite, începând în Banat, în anii '20, continuând prin Lorena, Alsacia și sudul Germaniei, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, revenind în România invadată de comuniști, în anii '50, și este un omagiu adus puterii de a supraviețui a șvabilor din satul din câmpia bănățeană, veniți din vest, pentru a căuta o viață mai bună în est (paradoxul zilelor noastre). Iar istoria lui Jacob și a familiei lui se întinde în „marea” istorie europeană a ultimilor 400 de ani. Astfel, încă din primele rânduri, răzbate animus-ul vocii care dictează textul, o voce puternică, primitivă, hotărâtă:

„În orice furtună se ascunde un diavol. Într-una trecătoare, de vară, dar și în cele care se lasă greu pe pământ, zile de-a rândul. El se ascunde de Dumnezeu. Cu cât e mai înfricoșat, cu atât mai aprig răscolește aerul și țărâna. Dar nici asta nu-l prea ajută. Apoi, când furtuna chelălăie afară, pe câmpii, oamenii știu că Dumnezeu l-a găsit pe diavol. Dacă are noroc, reușește să fugă. Iese din uragan, vântul se potolește și norii se topesc, ca și cum n-ar fi fost niciodată acolo. Dar încă e prea devreme să răsufli ușurat, prea grabnică e nevoia hăituitului să-și găsească un nou ascunziș” (Florescu 2012, 8).

Prezența autoritară a lui Jakob, tatăl personajului-narator, impune respect prin simpla apariție³. Vigoarea tonului se observă și din rândurile de mai jos, limbajul care redă imaginea bărbaților neputând fi decât de tip animus:

„În cronica satului stă scris că ea (prima nuntă, s. m.) a avut loc din motive de împreunare neîngăduită. Nu că în partea aceea de lume oamenilor nu le plăcea să se împerecheze. Bărbații nesimțitori, supuși poftelor, străpungeau des și năvalnic trupurile femeilor lor. (...) Împerecherea animalică, atunci când erau întărâțați și potopiți de poftă, rămânea singurul lucru care era numai al lor și îi despăgubea. Ea și rachiul de la cârciumă. Adesea împreunarea se petrecea înainte de răsăritul soarelui, nu ca să se ascundă de Dumnezeu, ci pentru că doar atunci nu erau osteniți. Amețiți de izul de grajd, de scârna și urina din oala de noapte, de aerul stătut, de mirosul gurii și de duhoarea picioarelor acoperite cu cruste de noroi și a trupurilor nespălate, pișcați de purici și

³ „Neper s-a repezit la fereastră. L-a văzut pe străin stând la poartă, cu picioarele depărtate, ca și cum ar fi prins rădăcini, unit cu ploaia și furtuna. Un om încă tânăr, pe care și-l putea închipui bine ca argat în grajdul lui. Dar nu știa la ce să te aștepti de la el. Nu era lămurit ce căuta acolo, dar nu prevestea nimic bun.” (Florescu 2012,12)

„*«Dați-mi voie»* , a zis Neper și a încercat să se ridice.

«Nu dau voie nimic. Ți-am păzit gospodăria, tu-mi datorezi mâncarea.» " (Florescu 2012,16)

de tânțari, se foiau pe sub rogojinile de paie și găseau repede trupul la fel de urât mirositor al celuilalt.” (Idem, 19-20).

„Cererea” în căsătorie este asemenea unui ritual de împerechere, atunci când masculul este în adulmecarea femeiei; ritmul tonului este brut, primitiv, dar hotărât; femeia este inferioară valoric pământului („Voi, femeile, sunteți niște ființe deosebite, dar pământul e și mai și.”), iar nou-născutul și nașterea nu sunt decât, cum se putea altfel, niște imagini dizgrațioase, percepute ca niște monstruozi: „Eram o creatură zbârcită și hidoasă care, zbierând și urlând, era nevoită să îndure primul chin al vieții: pe acela al muștelor care se așezau pe mine, sâcâitoare și încăpățânate, cum nu fac decât bolile fără leac sau moartea.” (Ibidem, 81).

Un alt aspect interesant de observat în romanul premiat al lui Florescu este devenirea lui *Jacob cu c*. Fiul lui Jakob Obertin, urmaș al unei dinastii de aproape un veac, este în căutarea menținerii identității, amenințate de atâta timp, de atâtea generații încoace, care după o curbă a lui Gauss de-a lungul existenței sale, mai întâi *anima*, apoi după deportarea care îl transformă într-un veritabil *animus*, încheie romanul prin, probabil, cele mai sensibile și profunde cuvinte, într-o notă *anima*, specifică unei voci feminine pentru ceea ce transpare din mesaj (grijă, protecție, unitate). Replica finală, „Am să fac o casă pentru noi la capătul lumii”, adresată tatălui său, transformă omul prin iubire, sufletul devine, paradoxal, însăși rațiunea de a fi și de a trăi, Jacob învingându-și, astfel, tatăl și destinul.

Romanul *Zaira*, pe de altă parte, aduce în prin plan arhetipul jungian *anima*, tonul care ne transportă de-a lungul călătoriilor amețitoare aparținând personajului principal eponim. „Ghidul” în noua aventură literară este fermecătoarea și talentata moștenitoare a familiei aristocratice Izvoreanu, cea care ține ritmul acestui drum pe care Cătălin Dorian Florescu ne poartă prin aceeași metaforă a deplasării, motiv recurent al scrierilor sale datorită dorinței de apartenență și de re-găsire a identității (autorul a emigrat în Elveția, la vârsta de 15 ani).

Pe *Zaira* o cunoaștem încă din primele rânduri:

„Prima *călătorie amețitoare* (s.m.) din viața mea a fost aceea prin mama. Când m-a văzut în brațele mătușii, cleioasă și cu țeasta ascuțită, a țipat: „Da’ e foc de urâtă!”. Mătușa a potolit-o, și-a pus mâinile pe capul meu și mi l-a modelat cu atenție. A nimerit-o. E meritul ei că mai târziu

toți bărbații pe care i-am cunoscut au vrut numaidecât să se însoare cu mine. Poate că unele lucruri ar fi fost mai puțin complicate dacă aş fi avut capul ca un ou. Aş fi acum o fată bătrână, pe deplin împăcată. Sau neîmpăcată, dar asta n-aş recunoaşte-o nicicum.” (Florescu 2012, 10).

Incipitul stă sub semnul farmecului, simțul umorului și tonul autoironic conferind echilibru discursului. Stilistica frazei, eufonia discursului din perspectiva celei care își rememorează aventura vieții este specifică femeii luptătoare, învingătoare, o amazoană, în termenii Adrianei Babeți, arhetipurile jungiene ce răzbat fiind ale unui *personaj animus in persona anima*, adică spirit masculin în trup de femeie. Zaira este „o femeie scundă și subțire (...), cu doi cărbuni în loc de ochi și cu șolduri late.” (Florescu 2012, 191) cum se autocaracterizează, deci, nu neapărat „une femme fatale”, farmecul ei stând în talentul cu care se joacă cu păpușile, cucerind, în egală măsură, publicul format din copii și adulți, precum și în priceperea la arta culinară, arma secretă moștenită de la mătușa Zsuzsa. Deplasările minionei Izvoreanu se realizează, așadar, din copilăria petrecută în Strehăia interbelică, cea mai frumoasă perioadă a vieții, poposind, la 19 ani, pentru scurt timp, în Bucureștiul umilințelor și al ororilor comuniste, continuând să simtă pulsul aceluiași regim în Timișoara, pentru ca la puțin peste 40 de ani să fugă în Statele Unite ale Americii, târâm de pe care se întoarce la făgăduința sufletului, după alți 30 de ani, pentru a-l regăsi pe Traian, singurul pe care, în ciuda tuturor impedimentelor, a distanțelor spațiale și temporale, l-a iubit.

Citit și ca un roman senzorial, senzațiile din *Zaira* sunt receptate la nivelul tuturor elementelor constitutive ale triadei lecturii: autor, cel care dictează *anima*-tic scriitura, text și cititor – parte a actului scrierii și al lecturii; olfactivul este resimțit prin aromele parfumate care câștigă în fața celor primitive⁴; vizualul⁵ (totul este înțeles prin priviri) este îmbinat cu tactilul (atingerea mâinilor), trezind cele mai profunde sentimente. Imaginea războiului este redată

⁴ „Exista un hotar invizibil unde înceta mirosul de animale (...) și începea mirosul de copac sau poate că mirosurile treceau dintr-unul într-altul. Undeva înceta și mirosul de pomi fructiferi și începea cel al aleii cu nuci și platani și, mai departe, în spate, era și mirosul de pădure. Dar mai puternic decât toate mirosea apa de colonie a lui Zizi, de la Paris.” (Florescu 2012, 30-31).

„După ce se trezea, își prindea părul cu agrafe, își săpunea subsuorile, umerii, gâtul și fața, apoi se ștergea cu un prosop jilav pe care i-l ținusem eu la-ndemână tot timpul. Apoi venea parfumul. Totul se petrecea în tăcere, era o îndeletnicire serioasă, chiar dacă după aceea se ducea numai până în bucătăria Zsuzsei sau în grajd, la bunica. Asta era războiul ei cu mirosul de grajd și cu bucătăria; cu pământul care îi intra pe sub unghii; cu noroiul care îi stropea picioarele; cu țânțarii care îi înțepau pielea.” (Florescu 2012, 110).

⁵ „Orașul ăsta e *atât defermecător*, nici nu pot să-mi *imaginez* că aici ar putea să aibă loc o lovitură de stat. (...) Toți *poartă* la costum o insignă verde, *arată* ca niște complotiști sau ca adepții unei secte. (s.m.) (Idem, 62)

printr-un amestec de tristețe, deprimare, visare și duioșie, construită oximoronic printr-o melancolie fermecătoare a șoptelor⁶. Capitala este și ea fermecătoare, iar ororile războiului, văzute prin ochii mamei, asemenea. Superficialitatea și naivitatea feminină sunt instrumentele de care dispune *persona anima* (mama Zairei) în lupta pentru rezistență în fața războiului, împotriva degradării exterioare ce încearcă să pună stăpânire pe interior pentru a ivi *umbra* jungiană. Armele Zairei sunt altele. Jocul dedublării, prin măști și păpuși și prin educația specifică unei Izvoreanu, scoate la iveală alter-ego-ul talentatei păpușărese și bucătărese. *Persona anima* jonglează cu latura *animus*, aparent, întrucât, așa cum am mai spus-o deja, Zaira este puternică, o amazoană a vremurilor, o învingătoare a destinului, o *a treia femeie*, deci o *animus* în trup de *anima*, dar, în definitiv, feminină în toate experiențele și metamorfozele ei, de unde valoarea estetică pe care o oferă scriiturii reușita celui care semnează textul. Caruselul care o poartă prin viață scot la suprafață frumusețea spiritului feminin în condiții istorice dintre cele mai dificil de depășit.

Și în *Jacob...*, și în *Zaira*, iată, Cătălin Dorian Florescu împletește femininul cu masculinul, animus cu anima, persona cu umbra, ținând ritmul scriiturii prin vocea care rostește discursul, deplasarea, prin intermediul vehiculului trecutului, realizându-se prin imagini-transfer ambigene: feminine, masculine, transpuse artistic prin personaje anima și animus. Investigarea interiorității autorului nu poate oferi întotdeauna un specific al genului, ci, eventual, unul ideologic. Ceea ce dictează este limbajul, tonul discursului epic, surprins în oralitatea textului, complexitatea narativă sau jocul dedublării (alteritatea). Corporalitatea, explicată de Gheorghe Crăciun prin *pactul somatografic* (Crăciun 2002), ne-ar îndepărta în acest punct de tema propusă, prin faptul că investighează raportul exterior dintre scriitură și scriitor. Iar pentru a înțelege și mai bine, am încercat să mă apropiu, în acest sens, de proza Doinei Ruști în care regăsim instrumentele literare pe care le-am avut în vedere și la scriitorul elvețian: trecutul, rememorarea, iubirea, senzorialul, metafora identității sau a deplasării, pentru a numi numai câteva.

Trebuie să reamintesc, însă, că abordarea de față nu face loc clasificării sau echivalării prozei celor doi, ci dorește să elimine dihotomia scriiturii/ literaturii feminine – masculine,

⁶ „Hitler continua să aibă crize de țipete în surdină, guvernul de la București asmuțea în surdină împotriva a tot ce nu era românesc, în surdină se luau alte măsuri împotriva evreilor. Domol sunau vorbele *evreu împușcat* și tot cu glas domol se insista pe glorioasa luptă dusă de armata noastră alături de victorioasa armată germană”. (Florescu 2012, 106) sau „De ce vorbești în șoptă?” „Tu ai șoptit pe balcon, iar eu șoptesc aici.” (Florescu 2012, 247)

pentru că Doina Ruști este, de această dată, din tonul discursului său epic, un scriitor (sic!) post-decembrist *mutatis mutandis*, eliminând „procesul de personalizare” lipovetskian. De altfel, la decernarea unui premiu cu care a fost distinsă, nu mai departe de octombrie 2015, Ruști declara: „Niciodată n-am apreciat școlile de fete sau de băieți. Adică separate pe sexe. N-am avut texte cu activistele intelectual grizonante și i-am urât pur și simplu pe bărbații care mi-au spus „domnișoară”, storcând între dinți bobul de ironie.” (Ruști 2015).

Primul roman asupra căruia mă voi apleca este și cel mai recent, *Manuscrisul fanariot* (Ruști 2015) neavând nimic din „l’écriture féminine” specific post-colonialismului. Plasat în Bucureștii secolului al XVIII-lea, autoarea reconstituie prin fascinantul și enigmaticul manuscris atmosfera întâlnită la Budai-Deleanu, de care a reușit să se apropie, tot în 2015, și regizorul Radu Jude în *Aferim!*. Animus-ul autoarei este Ioanis Milikopu, un tânăr care își pierde, printr-o întâmplare nefericită, identitatea și devine, astfel, Leun, dar care, de-a lungul peripețiilor sale, prin abilitate și inteligență, reușește să-și câștige un nume respectabil.

Olfactiv, prin parfumul de mosc și miresmele săpunurilor orientale, dar și prin mirosurile pestilențiale ale ciurmaților și ale mahalalei, carnal, prin scenele încărcate de erotism consumate în public sau în alcovuri, dar și pătimaș sentimental⁷, romanul are și o dimensiune lexematică prin forța, magia, autoritatea cuvântului:

„... întrucât Bucureștiul, pentru cine nu știe, este un oraș mâncător de cuvinte, o gaură hrănită cu șoapte, un depozit de șuierături și de cântece. Este un oraș sugativă. Nu contează de unde vin, dacă sunt nemțești, grecești sau chiar dintr-o limbă moartă. Orice cuvânt e o scânteie, un combustibil care ține orașul în viață. Cine vrea să scoțosească după cuvinte pierdute, cine are mania acelor dulci vechituri trebuie neapărat să înceapă cu Bucureștiul.” (Ruști 2015, 33).

⁷ „Tot orașul era ocupat de fața Maiorăi. Pe toate ferestrele fluturau cozile ei colorate. În fiecare gang se auzea glasul ei de gânsac, în fiecare trăsură se ascundeau brațele ei lungi, pe toate străzile tropăiau picioarele ascunse în târșogii purtați de trei generații. Maiorca îi stăpânea creierul. Coborâse în sângele lui ca o colonie de fânțari și-i încuiase bărbăția într-un toc de tumbac, ale cărui muchii tăioase le simțea la fiecare pas. Maiorca era în mintea lui, multiplicată. I se foia în toți porii pielii, îi chicotea în urechi și mai ales își ridica fustele în ochii lui albastriți de durere, încât oricine se uita cu atenție la Leun era imposibil să nu-i observe privirea învăluită în perdele.” (Ruști 2015, 105)

Explicațiile unor cuvinte, cel puțin uzuale, este redată de un farmec cuceritor, iremediabil⁸. Undeva, poate, geneza romanului stă în etimologia cuvintelor, limbajul fiind pașaportul sinelui, al interiorității, dar și al manierei în care (ne) comunicăm. Naturalitatea pragmatică a discursului (de) comunicat este o altă tare a scriitoarei, tonul, ritmul frazei creând magia din care cu greu reușești să te desprinzi. Reușita provine numai dintr-o documentare istorică (perioada a trei domnii fanariote), geografică (întinderea Imperiului Otoman), etnică (greci, țigani, români, turci, francezi etc., un Babel al spațiului balcanic cuprinzând Bucureștii fanarioți), lingvistică etc. riguroasă.

Verva de care dă dovadă scriitoarea este de un animus care o transformă din instanță exterioară a textului într-una interioară, personajul Ruști confirmând prin acest roman valoarea estetică a scriiturii. Măștile pe care le poartă în periplul ei literar, alternează, coboară, ridică, sondează ipostaze și roluri ale unei personalități literare multiple, ceea ce nu poate fi decât un caz fericit de „scriitură feminină” postcomunistă, păstrând ironia subtilă specifică celei care semnează Opera. Deci, nu putem spune și nici măcar nu ne putem gândi la o apreciere *gender type* în ceea ce privește *Manuscrisul fanariot*.

Alte texte, precum, *Mămica la două albăstrele* sau *Patru bărbați plus Aurelius* (apărute invers cronologic), au în comun aceeași ironie a tonului, construcția de tip cinematografic și... cuvintele. În *Mămica...*, discursul se concentrează pe câte un detaliu al scenei care la final creează cinematografic întregul, iar subiectul este inspirat din actualitatea social-politică românească (Facebook, prim-ministrul Ponta), surprinsă cu fler prin lentila, nu a cameramanului - personaj principal, ci a scriitoarei. Chiar dacă nu este o capodoperă, cartea este scrisă cu nerv și cu o intuiție ce nu dă greș, concretizându-se într-un antrenament relaxat, dar corect literar pentru lectură. Păstrând liniile avute în vedere până acum, am putea recunoaște nota casnică a tonului, a vocii și a ritmului, cu toate că tehnica amânării sau cea a puzzle-ului, identificabile și în celelalte texte ale autoarei, sunt o amprentă devenită deja marcă înregistrată.

⁸ În niciuna dintre limbile pe care le învățase nu exista atâta tărie, nici măcar în dialectul tribului său, cum se revărsa din sonoritatea cuvântului *pizdă*. Avea aspreală de țuică și dulceață de afion, era împăclit de fumul celor mai parfumate ierburi. Avea ecou. Făcuse o călătorie lungă prin gurile lumii. Era bătrân. Era rezistent. Era cuvântul lui preferat dintre cuvintele rele.” (Ruști 2015, 131).

În *Patru bărbați plus Aurelius*, Ruști e din nou Ruști, persona anima este doar persona, îmbracă doar trupul, pentru că Licia este femeia-bărbat: poartă mărimea 40 la picior și are o forță de care nici ea nu este conștientă (îi dă o palmă lui Bogdan, dar acesta moare având vertebrele rupte). Personajul-narator își începe mărturisirea despre eșecul în dragoste în aceeași notă ruștiană deja bine-cunoscută: „Drama mea se leagă de cărți. Unii își pierd auzul. Alții își pierd pofta de mâncare. Eu nu mai am niciun chef să citesc. Iau o carte în mână, mă uit la ea și o pun la loc. Nu dați vina pe timpuri, pe televizor și pe stupidocrație! În cazul meu este vorba despre patru bărbați, patru creaturi ieșite de sub pulpanele mantalei lui Aurelius. Până nu demult îmi plăcea să citesc romane, să intru în fibra lor nevăzută și să mă transform în plăcintă, în vierme, în moluscă, ascunsă în buzunarele călduțe ale altei minți. Astăzi am pierdut această bucurie. Mi s-a tăiat, mi-a murit impulsul și am uitat nu doar mâinile cele frumoase ale lui Remedios, dar și saliva fierbinte a lui Leopold Bloom, pulpa caldă a vacii lui Isaac Snopes, ochii obloniți ai lui Charles Bovary, gustul gurii lui Rastignac, șerbetul alexandrin al lui Balthazar, chiar și urechile înroșite ale unui matroz despre care am citit anul trecut. Iar această transformare a mea, în om agil și necititor, nu este una total naturală. Cum spuneam, constrângerile istoriei nu au nicio legătură. De starea mea sunt responsabili numai și numai cei patru bărbați și Aurelius însuși.” (Ruști 2011, 6).

Limbajul frust, masculin va da și ritmul acestei aventuri, Licia fiind vocea care va porni imaginația cititorului în rememorarea traseului erotico-sentimental al masterandei, fostă studentă la Filologie, o man-type girl erudită, cu vaste cunoștințe despre literatura autohtonă și cea universală, un muzeu Ruști. Descrierile clare care curg cinematografic, cu flashback-uri atent punctate, îți dau senzația că trebuie că ești și tu acolo, că, la un moment dat, îți aparțin, că ești TU. Roman-puzzle, autoarea se joacă cu alteritatea, nu doar a ei, a cititorului, ci și cu cea a personajelor, întrebându-te în final dacă nu cumva personajul feminin suferă de schizofrenie sau, cel puțin, este bipolară, dorindu-ți să nu fii și tu acolo. Finalul este deschis, dar urmărind traseul comportamental al Licie, acesta poate fi intuit.

Văzut ca o scrisoare deschisă adresată necititorilor sau celor care tind să renunțe la literatură, *romanul cu bărbații* dorește să defibrileze starea de sănătate a literaturii actuale tocmai prin literatură. „Inabordabili” din carte, cei patru plus motanul Aurelius, devin alter-ego-ul literaturii, rocada, asexuat vorbind, producându-se prin răsturnarea rolurilor. Personajul iese din

carte și devine cititorul, bărbatul este muza, puterea suferă o mutație, femininul este masculin, iar umbra jungiană apare (prezentă în umbră).

În concluzie, delimitarea de scriitura feminină despre care vorbește Cixous sau Kristeva ține doar de corpul critic dispus în a-și feminiza discursul sau nu, de a trasa limite sexiste sau a stârni alte discuții gustate de domeniul pseudo-literar de astăzi. Pentru că individul nu este în Sine singular, ci o pluralitate de voci, un tot, închei prin aprecierile „politically corect” ale lui Gheorghe Crăciun:

„În realitate nici nu există eu. Sau și mai exact: eul ca entitate continuă nu există. Reale și funcționale sunt doar secvențele lui. Secvențele, nu ipostazele. Eul nu este plural, nu este polimorf, nu este o unitate descentrată. El este întotdeauna o sumă. Eul este un spațiu pe care îl locuiesc. Însă tragic (adică fără scăpare) e faptul ca acest spațiu e unul disputat de forțe contrare. Eul e locuit nu doar de mine (cel care scrie acum și gândește sau simte sau face ceva – întotdeauna acum), ci și de ființa mea care nu știu de unde vine și care nu știu unde se duce. Ființa, omul etern din mine, așa cum ocupă el corpul meu, cu fiziologia, anatomia, pulsionile și fantasmalele sale. Iată de ce nu există eul. Pentru că el este altcineva, trecutul speciei mele, trecutul formulei mele genetice, energia pulsională din mine, antigândirea, antiindividualitatea. Obiectul delict: creierul.” (Crăciun 2000).

Polifonia discursului, jocul vocilor țin de talentul scriitoricesc de a îmbrăca orice haină, indiferent de sex (Bloom), drama macro-cosmosului este în raport cu cea a micro-cosmosului artistic, iar monstrul creației se află în pluralitatea entității, care este autorul.

Bibliografie:

Anghelescu, Mircea (coord.). 1995. *Dicționar de termeni literari*, București: Editura „Garamond”.

Bloom, Harold. 1998 (1994). *Canonul Occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, traducere de Diana Stanciu. București: Editura „Univers”.

Crăciun, Gheorghe. 2002. Pactul somatografic în *Observator cultural* nr. 133 (septembrie), arhiva *on-line*.

Crăciun, Gheorghe. 2000. Eu - Eul în *Observator cultural*, nr. 22 (iulie), arhiva *on-line*.

Florescu, Cătălin Dorian. 2012 (2011). *Jacob se hotărăște să iubească*, traducere de Mariana Bărbulescu. Iași: Editura „Polirom”.

Florescu, Cătălin Dorian. 2012 (2008). *Zaira*, traducere de Mariana Bărbulescu. Iași: Editura „Polirom”.

Ilie, Rodica. 2009. Altul în *Repertor de termeni postmoderni*, coord. Andrei Bodiu și Caius Dobrescu, 15-18. Brașov: Editura Universității „Transilvania”.

Jung, C.G. 2003. *Opere Complete I. Arhetipurile și Inconștientul colectiv*. București: Editura „Treii”.

Kayser, Wolfgang. 1979. *Opera literară*, București: Editura „Univers”.

Macsinga, Irina. 2003. *Psihologia diferențială a personalității*. Timișoara: Editura „Mirton”.

Martin, Mircea. 2001. Lista lui Bloom. *România literară* nr. 24 (20-26 iunie): 12-13.

Pîrjol, Florina. 2014. *Carte de identități*. București: Editura „Cartea românească”.

Ruști, Doina. 2011. *Patru bărbați plus Aurelius*. Iași: Editura „Polirom”.

Ruști, Doina. 2013. *Mămica la două albăstrele*. Iași: Editura „Polirom”.

Ruști, Doina. 2015. *Manuscrisul fanariot*. Iași: Editura „Polirom”.

ROMANIAN FILLIATIONS IN EUGEN IONESCU'S THEATRE

Iulia Luca

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: This article is focused on systemizing the literary filiation between Ionescu and the Romanian writers, Caragiale and Urmuz, by reflecting the influence the Romanian antecessors had on Ionescu. This article also analyses the specific of the Theatre of Absurd, the main emphasis is the relation „comic-tragic”, the specific of the language, the relationship between the theatre of absurd and the existentiel philosophy. In Eugen Ionescu's theater, comic and tragic are two sides of the „same absurd”, they coexist and repel each other. The filiations of this genre of comicality are to be found in the work of Caragiale, for whom Ionescu expresses a great admiration, considering him the creator of the Romanian theatre. Regarding Caragiale, his predecessor, Ionescu stated in his work Notes and counter notes the Portrait of Caragiale that unfortunately Caragiale didn't write in a language of international circulation therefore „he is probably the greatest of unknown dramatic authors”. The literary filiation with Caragiale is that the both fight against the kitsch related to the language. As regards Urmuz, the individual himself is the result of biological degradation, in the plays of Ionescu, the individual is a puppet.

Keywords: theatre of absurd, tragicomic, paradox, cultural identity, human condition, kitsch.

De multe ori, istoria a influenţat în mod esenţial destinul oamenilor, nu numai al celor de rând, dar şi pe acela al marilor creatori, care, fără a se putea opune acesteia, au ajuns să fie asemeni eroilor din operele lor. Aşa s-a întâmplat şi cu Eugen Ionescu, care a suferit atât de pe urma regimului antonescian, pro-legionar, ostil evreilor, dar şi, câţiva ani mai târziu, din pricina regimului comunist, ambele îndepărtându-l de generaţia sa. Criza identitară a autorului lui **Nua** fost determinată, putem spune, tocmai de problema apartenenţei la o ţară sau alta, la România

sau Franța, țara tatălui devenindu-i potrivnică și neprietenoasă. Paradoxul destinului își pune amprenta și asupra evoluției literare a lui Eugen Ionescu care, debutând tempestuos în calitate de critic literar, în speranța câștigării celebrității, abandonează critica literară în favoarea dramaturgiei, devenind părintele antiteatrului european, alături de Becket, Adamov și Gênet.

Identitatea ionesciană este o enigmă și stă sub semnul contradicției, caracteristică dominantă a lui Ionescu – omul și, în egală măsură, a lui Ionescu – scriitorul: o aptitudine pentru contrazicere – fie prin respingere, fie prin ridiculare, și o aptitudine pentru contrasens, ambele fiind forme de căutare intensă a propriei meniri pe lume. Identitatea culturală a lui Eugen Ionescu stă sub semnul conflictului, autorul părând, remarcă Matei Călinescu, că se zbate între doi poli: în viața personală – între identitatea românească și identitatea franceză, respectiv, între patrie/țara tatălui și matrice/țara¹ mamei, iar în viața literar-artistică între *da* și *nu*, între spaimă paralizantă și rîs descătușat, între tragic/macabru și comic, căi distincte de accedea la catharsis², între limbaj sclerozat/alienat/opac și limbaj profund semnificativ. Acest conflict identitar există nu numai datorită trecerii dramaturgului de la identitatea culturală românească la cea franceză, ci și datorită căutării permanente a sinelui, fenomen mult mai profund, analizat de multe ori de autor și asociat respingerii tatălui său. Ca scriitor, Eugen Ionescu și-a căutat identitatea literară pe tot parcursul vieții, abordând genuri literare diferite, trecând de la poezie la critică literară în perioada lui românească, pentru a trece la teatru, eseu și roman în perioada franceză.

Stabilit în 1939 în Franța, după o serie de volute biografice, o copilărie petrecută în Franța și o adolescență petrecută în România, Eugen Ionescu va începe să-și îndeplinească destinul proiectat în jurnalul său de la 16 ani: „voi fi unul din marii scriitori ai istoriei lumii”³, hotărâ el atunci. Textul prin care și-a realizat Eugen Ionescu trecerea de la identitatea literară românească la cea franceză a fost *Englezește fără profesor*, piesă scrisă mai întâi în românește, varianta franceză având titlul *La Cantatrice chauve*. Acest text reprezintă începutul insolit al unei opere și cariere dramaturgice, deschizând seria noilor mari sfidări la adresa convențiilor dramatice dominante în acel moment.

¹Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Junimea, Iași, 2006.

² Mihaela – Cernăuți Gorodețchi, "Paradoxul ionescian", în "Revue Roumaine d'Études Francophones" No. 2 / 2010 Publication annuelle de l'Association Roumaine des Départements d'Études Francophones (ARDUF), Actes du colloque Eugène Ionesco – Tribulations identitaires, Iași 15-16 octobre 2009.

³ Eugen Ionescu, apud Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații*, Editura Minerva, București, 1990, p.30.

Noua avangardă, care a lansat și noțiunea de *antiteatru*, a apărut în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea și a creat un arsenal anume, nu numai în literatură, ci și în pictură, sculptură, aducând cu sine eliberarea de canoane, demistificarea, prăbușirea sistemului de rigori trecute. În această linie, antiteatrul (numit și *noul teatru* sau *teatrul absurdului*) s-a concentrat programatic în jurul anumitor principii. Socotit ca antirealist, anticontingent, antirațional, respingând în mod categoric vechea structură a timpului și locului, a acțiunii și a caracterelor, aducând în scenă personaje-arhetip, întoarse la coordonatele primare ale umanității, noul teatru se voia valorificat ca spectacol: „spectacolul fiind conceput ca un întreg care, prin gesturi, muzică, lumini și culori proiectează universul interior obsesional al autorului”.⁴ Prin esența sa, acest teatru este unul liric, este un spectacol care recrează miturile profunde ale umanității și ale socialului.

Antiteatrul este o reacție față de modalitățile artistice perimate, dar nu numai atât, este, în esență, o reflectare a condiției umane, tragică prin proiectarea ființei pe fundalul morții care duce paradoxal atât la singularizarea individului, cât și la schematizarea lui. Acesta evoluează „într-un univers conceput când ca labirint, când ca junglă”⁵. Rătăcirea și alienarea omului contemporan îl situează, în momentul transformării sale în personaj dramatic, la limita dintre tragic și comic. El dobândește statutul de non-erou sau anti-erou, tragic prin zodia ontologică sub care este plasat, comic și grotesc prin zădărnicia gestului de a traversa un univers absurd.

Analizăm, în continuare, opinii ale unor critici care s-au aplecat asupra producției teatrale cunoscută sub numele de teatrul absurdului, și aceasta pentru a-l putea percepe mai bine pe dramaturgul Ionescu. Apărut ca o mișcare de avangardă în Franța anilor ‘50, cunoscut și sub numele de teatrul nou, antiteatru, teatru experimental, teatrul absurdului a intrat în istoria teatrului contemporan cu această ultimă denumire, consacrată de criticul Martin Esslin prin cartea publicată în 1961, *The theatre of the Absurd*⁶. Eseistul britanic face un paralelism între tragedia greacă și teatrul absurd. Dacă în tragedia greacă confruntarea omului cu destinul și cu voința zeilor îi făcea pe spectatori, prin efectul catharsisului, să reziste adecvat timpurilor pe care le trăiau, teatrul absurd mizează pe antrenarea spectatorului spre a face față nebuliei și

⁴ Alexandru Luca, "Teatrul lui Eugen Ionescu sau plânsul de dincolo de râs", în „Vatra”, 03-04 / 2005, p.129.

⁵ Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1989, p.8.

⁶ Martin Esslin, *The Theatre of Absurd*, Garden City, New York, Doubleday, 1961.

absurdului condiției sale umane tocmai prin formularea anxietăților și disperărilor care îl alcătuiesc. Autorul face apoi distincție între teatrul absurd conceptual și intelectual (avându-i ca reprezentanți de marcă pe Sartre și Camus) și teatrul absurd al stărilor și experiențelor umane (avându-i ca reprezentanți de prim rang pe Samuel Beckett, Eugen Ionesco, Arthur Adamov și Jean Genet). În cazul lui Ionesco, opinează criticul, tehnica principală textual-teatrală este dezintegrarea intrigii și a limbajului. Esslin constată în teatrul absurd al stărilor și experiențelor umane o invazie și avalanșă de bufoni, clovni, mimi, și o mixtură de circ, music hall, vodevil, comedie mută. considerând că nucleul esențial al textelor ionesciene este legat de imposibilitatea comunicării. Esslin vede în autorul român devenit scriitor francez un obsedat de tema neantului material, metafizic și mai ales lingvistic.

Un alt teoretician și analist, francez de astă dată, Emmanuel Jacquart inventariază, în cartea sa *Le théâtre de dérision*⁷ puzderia de termeni prin care teatrul absurd a fost calificat și încadrat de-a lungul timpului. Lista este uimitor de variată: farsă metafizică, teatru al paradoxului, comedie neagră, tragicomedie modernă, metateatru, teatru nou, teatru al protestului, antiteatru, teatru de avangardă, teatru experimental, teatrul al inadaptațiilor, teatru de șoc, teatru apocaliptic, ateatru. Trebuind să aleagă și să propună el însuși un termen adecvat, Jacquart preferă sintagma de teatru al deriziunii, întrucât consideră teatrul absurd ca fiind marcat de relativism, pesimism și nihilism. În opinia autorului francez, trei autori sunt, în speță, maeștri ai teatrului deriziunii: Beckett, Ionesco și Adamov, aceștia având teme comune precum nonsensul existenței umane, singurătatea alienantă și inadaptabilitatea la realitate.

În spațiul românesc, Nicolae Balotă a fost cel dintâi hermeneut de anvergură al teatrului absurdului. În lucrarea sa *Lupta cu absurdul*⁸, discutând termenul absurd din varii perspective filosofice, autorul leagă originea termenului de ideea unei agonii culturale în care dezordinea și iraționalitatea subminează ordinea și ajunge să o substituie prin alienare, schismă, disoluție, simulacru, devalorizare, lipsă de sens, anxietate, apatie, scepticism, cinism, anarhie, reificare. Balotă se axează pe teoretizarea unei lumi a crizei, preluând în parte filosofia existențialistă. După Balotă, poetica ionesciană se bazează pe cea aristotelică, dar în sens pervertit: arta înseamnă mimesis, dar mimesis demască și descompus, iar sentimentul cathartic nu mai este mila și spaima (precum odinioară), ci anxietatea și uimirea. Balotă consideră că obsesia lui

⁷Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1974.

⁸Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971

Eugen Ionesco este purificarea limbajului prin dezagregarea lui, teatralitatea fiind realizată tocmai prin non-teatral, iar piesele devenind anti-piese. Datorită temelor ionesciene predilecte (moartea, vidul, obiectele, limbajul), Balotă numește teatrul ionescian ca fiind unul al crizei. Absurdul din anti-piesele lui Ionesco este obținut, după Balotă, din hibridizarea clișeelelor și a sloganelor rostite de personaje-marionete.

În *Note și contranote*⁹, Eugen Ionescu își mărturisește fascinația sa pentru spectacolul de marionete, datorită simplității și caricaturalului acestuia. Admițând termenul de antiteatru, Ionesco înțelege prin acesta o parodie absolută care vizează întoarcerea paradoxală la arhetipuri și origini. În opinia autorului, limbajul trebuie fie să explodeze și să ajungă la limita deplină a exprimării, fie să piară și să se dezintegreze datorită neputinței de a avea sens. Piesele ionesciene au la bază două stări de conștiință care alternează într-o relație tensionată de gol și plin, care se opun și se combină: „Aceste două conștientizări originare sunt cele ale evanescenței sau ale greutății; ale golului și ale prezenței excesive; ale transparenței ireale a lumii și ale opacității sale; ale luminii și ale întunericului dens”¹⁰.

Teoria cea mai interesantă a lui Ionesco este legată de cele două conținuturi clasice ale teatrului, comicul și tragicul. Autorul nu mai urmărește să distingă între comic și tragic, ci să le combine după următoarea rețetă: tragicul să devină clovnesc, iar comicul să devină grav. Rolul esențial îl are, însă, comicul în care Ionesco vede o "intuiție a absurdului": este vorba despre un comic care se tragicizează sau devine chiar o altă fațetă a tragicului, din această tensiune născându-se de fapt noua sinteză teatrală propusă de celebrul autor. Una dintre inovațiile noului teatru o reprezintă, în fapt, o redescoperire a teatralității, acest tip de teatru dorind să comunice atât la nivel verbal, cât și la paraverbal sau non-verbal. În acest sens trebuie înțelese cuvintele lui Eugen Ionescu din *Note și contranote* : „Este deci nu numai îngăduit, ci recomandat să faci să funcționeze accesoriile, să faci să trăiască obiectele, să însuflețești decorurile, să concretizezi simbolurile”¹¹. În teatrul lui Eugen Ionescu, comicul și tragicul constituie două fețe ale „aceluiași absurd”, între cele două categorii existând un raport de contiguitate ce tinde spre interferență, suprapunere dar nu confundare, întrucât, spune Ionescu : „Mi-am intitulat comediile anti-piese, drame comice, iar dramele mele pseudo-drame sau farse tragice, căci, mi se pare, comicul este

⁹ Eugen Ionescu, *Note și contranote*, traducere de Ion Pop, Editura, Humanitas, București 2002

¹⁰ Ruxandra Cesereanu, "Eugen Ionesco – hermeneutici aplicate și diverse", în "Steaua", Nr. 10-11, 2009

¹¹ Eugen Ionescu, *op.cit.*, pp.67-68

tragic, iar tragedia omului e vrednică de luat în râs. (...) Aceste două elemente nu se topesc unul în celălalt, ele coexistă, se resping în permanență unul pe celălalt; se pun în relief unul prin celălalt; se critică, se neagă mutual, putând constitui astfel, datorită acestei opoziții, un echilibru dinamic, o tensiune”¹².

Deși Ionescu este perceput ca o discontinuitate față de orice tradiție, filiațiile îi sunt lesne identificabile. Chiar dramaturgul însuși susținea că se revendică de la Urmuz și Caragiale pe care, în articolul *Portrait de Caragiale*, inclus în volumul *Note și contranote*, îl califica, utilizând o ironie, „cel mai mare autor dramatic necunoscut”¹³. De vreme ce Ionescu și-a recunoscut descendența din Ion Luca Caragiale, punctele de contact dintre cele două dramaturgii nu mai trebuie afirmate ci doar identificate. Un portret al lui Caragiale, alcătuit de Eugen Ionescu, este construit pe ideea că autorul *Conului Leonida față cu reacțiunea* este „un critic al omului oricărei societăți” și că eroii săi sunt niște cretini politicieni, imbecili, „antropoizi sociali lacomi și vanitoși”¹⁴. „Absurdul vieții, anxietatea și plictiseala, întâlnite la eroii lui Eugen Ionescu, lipsesc eroilor caragialieni, activi, ocupați cu parvenirea și interesele materiale. Literatura absurdului cuprinde și revolta, greu de imaginat la eroii caragialieni, oportuniști, conformiști și tranzacționști. Izbucnirile eroilor săi sunt «înscenări». Umorul lui Eugen Ionescu este serios și grav, alinător, al lui Caragiale este satiric, arzător, caustic. Distanța dintre eroii celor doi scriitori este, pe traseul căutării, de la instinct și imbecilitate (prostie, neștiință) la ignoranță (necuprindere) și metafizică”¹⁵.

În opera dramatică a lui Ionescu regăsim tehnici pe care Caragiale le-a folosit ca un adevărat maestru ridicând comicul la valori nebănuite până la el. Râsul este elementul care îi înrudește pe cei doi creatori, râsul izvorât din paradoxul nepotrivirii dintre realitatea ca fundal al vieții și realitatea personajelor. De aici se naște ilogicul care induce confuzie în rândul spectatorilor. Ionescu afirmă că lucrurile trebuie îndreptate înspre comic pentru că realitatea este prea crudă pentru a putea fi suportată de public. Mulți critici l-au asociat astfel cu Chaplin, cel care încerca, prin jocul său, să arate lumii că viața este mai puțin crudă dacă știi să o traduci de multe ori în derizoriu și să o tratezi cu umor, prin râs, chiar dacă acesta este unul amar. La fel ca și la Caragiale, la Ionescu apare tratarea laturii sociale deși acest aspect este mai puțin evidențiat.

¹²Idem, *ibidem*, p.55

¹³*Ibidem*, p.199

¹⁴ apud Ioan Derșidan, "Posteritate și postumitate ionesciană", în "Revista Literară Vatra", 03-04 /2005, p. 93

¹⁵ Ioan Derșidan, op.cit.p. 93

Această latură se datorează experienței pe care a trăit-o autorul în timpul ascensiunii și acțiunilor Gărzii de fier. Totuși, ceea ce îi distinge pe cei doi autori este faptul că Ionescu n-a fost dispus să recunoască teza precisă a pieselor, nici măcar când este vorba despre **Rinocerii**, piesă în care mulți critici au văzut o critică îndrăzneată a nazismului. Totuși, în piesa **Macbeth**, autorul recunoaște tratarea socială a subiectului. Așa cum Caragiale a dat naștere unor tipuri umane care se apropie de arhetip, și la Ionescu primează generalul, opera trebuind să fie alcătuită nu din evenimente imediate, ci din acelea care poartă pecetea diacroniei istorice. Astfel, Ionescu se declară un clasic : „la urma urmei eu sunt pentru clasicism; să descoperi arhetipuri uitate, imuabile, reînnoite în expresie : orice adevărat creator e clasic”¹⁶. Putem afirma că succesul pieselor lui Ionescu se datorează comicalui, acest atribut care asigură receptarea pieselor sale de foarte multe ori într-o notă pe care autorul nu o prevăzuse. „Eu n-am putut niciodată să înțeleg diferența care se face între comic și tragic. Comicul, fiind intuiția absurdului, îmi pare mai disperant decât tragicul. Comicul nu oferă nici o ieșire... Spun «disperant», dar în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare sau de speranță”¹⁷.

Asistând la reprezentația uneia dintre piesele sale, Ionescu observă cu mulțumire că spectatorii râd, dar după zece minute, supărat de prelungirea acestei reacții, a exclamat că aceștia râd prea mult și că sunt idioți. Deci, receptarea operei nu este totdeauna cea așteptată și prevăzută de autor și observația lui Ionescu referitoare la reacția spectatorilor obligă la distincția dintre comic și râs. Există râsul relaxant, cel care traduce sentimentul de superioritate a spectatorului receptor față de comicul ce rezultă dintr-o abatere de la normalitate și râsul care trădează sentimentul de insecuritate, de nesiguranță a spectatorului receptor și care nu mai are nicio legătură cu comicul. Conform acestei idei, când spectatorii au râs excesiv la piesa lui Ionescu, au demonstrat neputința lor de a percepe mesajul operei. Așa s-a întâmplat și în România, la începuturile dramaturgice ale lui Ionescu, când critica l-a întâmpinat cu ostilitate și dezaprobare. După apariția și punerea în scenă a piesei **Cântăreața cheală**, aceasta a fost considerată o curiozitate, un soi de „libertador, de Bolivar pentru un grup restrâns, dar nu mai mult”¹⁸.

În creația dramatică a lui Eugen Ionescu, Moartea este o prezență constantă și teama de aceasta, ca și pornirea spre râs a autorului fac parte din structura sa interioară. Convingerea

¹⁶ Eugen Ionescu, *op.cit.*, p. 199

¹⁷ Idem, *ibidem*, p.55

¹⁸ Kemp, apud Simone Benmussa, *Eugene Ionesco- théâtre de tous les temps*, Editions Seghers, Paris, 1966, p. 72

imposibilității de a evita sfârșitul însoțită de sentimentul zădărniceii pleacă din suprema luciditate a ființei intime a dramaturgului. Pieseile sale sunt alcătuite din lumină și întuneric și ne întăresc convingerea că au trimeri teme în la biografia sa. Paul Vernois afirma faptul că opera lui Eugen Ionescu s-a născut „din surprinderea de a exista și din sentimentul de imperfecțiune a destinului, care însoțește surpriza conștientizării ființării în lume”¹⁹. Criticul se bazează, în afirmația sa, pe jurnalul **Prezent-trecut,trecut-prezent**, în care apare nostalgia copilăriei, asociată cu lumina și urmată de tristețea maturizării. Această umbră îl împiedică pe autor să se orienteze în lume și să găsească un punct de sprijin confortabil, un prezent pe care să clădească și pe care să-l lărgească. Copilăria rămâne pentru autor paradisul pierdut și acest fapt se va resimți în întreaga operă ionesciană, care va deveni oglinda în care apare neliniștea, zbuciumul și chinul imens provocat de obsesia morții.Tocmai prezența alienantă a morții justifică incomunicabilitatea, degradarea relațiilor umane, oroarea de gregaritate și, prin acestea, apariția absurdului care devine stare și nu doar metodă de lucru. Pentru autor, moartea este izvoditoare de creație și din ea răsar fantasmale fricii: „Viața este un provizorat. Moartea mă definitivează. Moartea sunt eu”²⁰. Teatrul ionescian justifică cele două măști simboluri ale teatrului din totdeauna, una care râde și cealaltă care plânge: „Eu râd. Eu plâng. Stabiliți diferența și punctele comune”²¹.

Din această perspectivă, Eugen Ionescu trebuie asociat cu cei doi autori români cu care se înrudește în mod evident, și anume Caragiale și Urmuz. Pentru Caragiale, Ionescu nutrește o mare admirație și a afirmat că: „a scris excelente povestiri și câteva piese de teatru care au revoluționat teatrul românesc, ușor de revoluționat pentru că era inexistent. De fapt,l-a creat”²². În piesele **Conu Leonida față cu reacțiunea** și **O noapte furtunoasă** sau în schițele **Căldură mare,Petițiune, La moși, Situațiunea**, Caragiale prefigurează criza comunicării din literatura absurdului, configurând imaginea unui tip uman mutilat care este lipsit de latura afectivă și care proiectează un stadiu de alienare preluat și dezvoltat de reprezentații literaturii absurdului. Neputând fi socotit un scriitor absurd prin excelență, Caragiale a fost comparat de mulți critici literari cu unii autori absurzi în ceea ce privește construcția personajului și a crizei limbajului,

¹⁹Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugene Ionesco*,E. Klincksieck,Paris, 1972, p. 82

²⁰ Eugen Ionescu, apud Paul Vernois,*op. cit.* p. 65

²¹ Eugen Ionescu, *Note și contranote*, p. 56

²² Eugen Ionescu, apud Alexandra Hamdan, *Ionesco înainte de Ionescu-Portretul artistului tânăr*, Ed. Saeculum I.O., București, 1998, p. 150

teme ce vor fi dezvoltate de Urmuz și Eugen Ionescu, acesta din urmă revendicându-l pe Caragiale drept precursor al teatrului său. Exegeza a analizat adesea punctele de întâlnire între cei doi dramaturgi, iar principalele elemente de conjuncție între cei doi țin de exploatarea ambiguității limbajului pe care îl folosim în comunicarea cotidiană, cea care ne obligă să recurgem la un limbaj cât mai dezambiguizat.

Într-o lume aflată în continuă mișcare, așa cum este cea în care trăim, posibilitatea de a fixa repere devine tot mai problematică. În acest sens, limbajul nu mai reușește să rezolve probleme existențiale, nu mai poate alina condiția umană, ci este mai degrabă un paleativ împotriva tăcerii și a morții. Jocurile de cuvinte și citatele parodice, opoziția și non sensul, clișeele, confuziile gramaticale și limbajul licențios și repetiția produc un dialog care determină încânarea cititorului. Tocmai prin faptul că vorbind, nu spune nimic, personajul absurd se eliberează de teama de tăcere printr-o vorbire greu de suportat, caracterizată printr-o suită de stereotipuri și clișee al căror captiv devine. În multe texte caragialiene există locuri unde comunicarea dintre personaje este întreruptă de un limbaj ambiguu. Acest comic de limbaj reprezintă, în același timp, și o criză a limbajului. Filiația între cele două opere ține de existența în ambele spații artistice a unor arhetipuri comune: „Cel mai relevant dintre ele este acela al incomunicării caragialiene, devenit la Ionescu noncomunicare. Este vorba aici de operaționalizarea comunicării viciate, percepută a fi elementul cel mai relevant în descrierea unei condiții umane lipsite de conținut.[...]. Partenerii încearcă să exprime judecăți de valoare și adevăruri ultime, dar nu reușesc decât să emită jerbe verbale sforăitoare care la Caragiale sunt comic-tautologice, iar la Ionescu, amuzante-de-moarte, și încă la modul propriu !”²³.

Cristian Stamatoiu exemplifică cele de mai sus prin dialogurile din *Conu Leonida față cu reacțiunea* și cele din *Delir în doi*, unde exprimării caragialiene „și nimica mișcă” îi corespunde ionescianul „nu-i ușor să fii niciunde”, sau „evenimentele trec repede când nimic nu se întâmplă”²⁴. De altminteri, excesul de vorbe și penuria de sensuri caracterizează fanfaronada de ieri și de azi. Burghezul gentilom este un vechi exemplu. Mica burghezie a lui Eugen Ionescu este însă un exemplu recent. Unul mai îndepărtat e oferit de politrucii, de Tîrgoveții și de mahalagii lui Ion Luca Caragiale. Uzura verbală, folosirea excesivă, mecanică a cuvintelor duc la golirea de sens, ele ajung banale palavre. Lumea lui Caragiale trăncănește, macină vorbe în

²³ Cristian Stamatoiu, "Absurdul cotidian și ficțiunea", în "Revista Literară Vatra", 03-04/2005, p.96

²⁴ Cristian Stamatoiu, *op.cit.*, p.96

gol, iar cea a lui Eugen Ionescu se maimuțărește vorbind anapoda, fără nici o noimă. Limbajul își pierde orice funcție axiologică. Personajele se prăbușesc în derizoriu în primul rând prin limbaj, care le dă în vileag precaritatea, impostura sau nulitatea intelectuală și emoțională. Referindu-se la esența limbajului tipului social din teatrul absurdului, Alexandru Luca afirmă că :„La majoritatea autorilor, fundalul acțiunii dramatice îl constituie satira burgheziei tradiționale. Dar în și prin tipul social sunt vizate eternul spirit mic-burghez și limbajul său sclerosat, adică fosilizarea care pânzește ființa umană. Difuză, impalpabilă sau prea concretă, o angoasă care îmbracă forme mitice sau fantastice pune stăpânire pe aceste personaje în care spectatorul este invitat să se recunoască. Piesa se sfârșește când interogația metafizică asupra omului, a timpului, a vieții și a morții a atins intensitatea maximă”²⁵.

Dialogul surd dintre soții Leonoda și Efimița transmite în timp criza actului comunicării din **Scaunele**. Pe de o parte, bătrânii soți, solidari prin conviețuire îndelungată în aceeași încăpere, pe de altă parte lumea din afară, căreia capul familiei vrea să i se adreseze. Și Leonida și Bătrânul lui Ionescu vor să (mai) fie protagoniști, ascultați, băgați în seamă. Ambii eșuează, fiindcă lumea din afară se află într-o altă piesă, într-un alt context. Paralela poate merge mai departe, inclusiv cu schițele lui Caragiale. La Caragiale personajele se înfățișează așa cum sunt, ele nu evoluează caracterologic, rămân prizoniere ale propriei lor condiții. Nu numai comediiile sunt o consistentă mărturie, ci și momente și schițe precum **Justiție**, **C. F. R.**, **Telegrame** sau **Căldură mare**. Aceasta din urmă este o capodoperă de dialog absurd, cuvintele contrazic realitatea ori o mistifică, dialogul dintre musafir și feciorul în casă fiind o înnodare de confuzii și de ambiguități, de nonsensuri, ceva ce seamănă prin mesaj cu ceea ce se întâmplă în **Cântăreața cheală**.

„Domnul: Domnu-i acasă?

Feciorul: Da; dar mi-a poruncit să spui,
dacă l-o căuta cineva, c-a plecat la țară.

D: Dumneata spune-i c-am venit eu.

F: Nu pot, domnule.

D: De ce?

F: E încuiată odaia.

D: Bate-i, să deschidă.

²⁵ Alexandru Luca, op.cit.,p.130

F: Apoi, a luat cheia la dumnealui când a plecat.

D: Care va să zică, a plecat?

F: Nu, domnule, n-a plecat.

D: Atunci e acasă.

F: Ba nu, da n-a plecat la țară, a ieșit așa”²⁶.

Un alt element comun al celor doi dramaturgi este o luptă îndârjită împotriva uniformizării gândirii și a expresiei, un refuz declarat al kitsch-ului. Apărut după al doilea război mondial, kitsch-ul s-a instalat ca un fenomen legat de ascensiunea clasei de mijloc și a dat naștere unor adevărate categorii estetice și sociologice precum omul -kitsch, obiectul- kitsch sau arta-kitsch. Kitsch-ul reprezenta refuzul autenticității, victoria aparențelor asupra esențelor și, mai presus de toate, tendința de omogenizare. Omul este astfel depersonalizat, lipsit de voință și prins în mrejele gregarității. La Caragiale, micul burghez de la începutul veacului al XX-lea este așa numitul moftangiu, prototip caracterizat prin golul interior și prin stereotipie. Astfel, în comedia *O noapte furtunoasă*, Rică Venturiano se făcea avocatul uniformizării și prezenta caricatural cuceririle Revoluției Franceze : „nimeni nu poate fi mai sus decât altul. Constituția o interzice”²⁷. În comedia *Conu Leonida față cu reacțiunea*, eroul se entuziasmează la ideea că „orice cetățean primește în fiecare lună un salariu îndestulător, la fel pentru toți”²⁸.

Uniformizarea și spiritul gregar își au originea în prostie, pe care Caragiale o consideră nemuritoare și inepuizabilă, și care îi determină pe eroi să adopte aceeași atitudine față de societate. Fiecare dintre eroii lui Caragiale este o mască, dar care, spre deosebire de cele din teatrul lui Ionescu, ascund totuși posibilitatea recunoașterii finale și a unei posibile îndreptări. În schimb, la Ionescu, nerecunoașterea îi provoacă spectatorului o adevărată angoasă, pentru că în spatele măștilor ionesciene nu se află nimeni, personajul fiind complet depersonalizat și privat de atributele omenescului.

Moftangiuul lui Caragiale este sensibil la prestigiul uniforme, astfel că întâlnim un Goe care poartă un costum de marinar, îl întâlnim pe Pristanda care este polițist. Și la Ionescu apare căpitanul de pompieri care se bucură de uniforma pe care o poartă sau servitoarea profesorului din *Lecția* care poartă însemnele naziste. La Caragiale, depersonalizarea e reflectată în dorința de

²⁶ Ion Luca Caragiale, *Momente și schițe*, Editura Andreas Print, București, 2008, p. 38

²⁷ Ion Luca Caragiale, *Opere*, Ed. Meridiane, București, 1962, p. 100

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 109

a se conforma, de a se supune la reguli. Un personaj ca Nae Cațavencu este micul burghez căruia nu-i place ceea ce nu este convenabil și care preferă să se supună să dea ascultare. Și la Caragiale și la Ionescu, personajele formează cupluri în familie, în grupuri animate de interese comune, în spații închise sau printre obiecte care îi domină sub forma împopoțonării vestimentare. E de remarcat faptul că la Caragiale vestimentația este colorată, ilustrând conceptul de kitsch, pe când la Ionescu, ținuta nu este o înzorzonare barocă ci monocromă și care caracterizează un om redus la o adevărată marionetă.

Ceea ce îi apropie cel mai mult pe cei doi dramaturgi este limbajul kitsch al eroilor ca gen proxim cu diferențe notabile. Personajele lui Caragiale vorbesc o franceză caricaturală, reluând termeni franțuzești și transformându-i printr-o pronunție stâlcită care stârnește râsul spectatorilor. Fandoselile și pretențiile de cultură ale personajelor se traduc într-un jargon care devine sursă a comicului de limbaj la Caragiale, iar abundența de termeni poligloți este masca ce acoperă golul de gândire și inconsistența personalității. La Ionescu, conversația personajelor este un adevărat schimb de clișee care nu transmit absolut niciun mesaj. Anormalitatea este evidentă prin înșiruirea ilogică de structuri verbale coerente sintactic, dar absurde semantic: „dl. Smith : cu picioarele poți merge, dar te încălzești mai bine cu electricitate sau cu cărbuni”²⁹.

O profundă asemuire de ordin spirital există între Eugen Ionescu și Urmuz : „unul dintre precursorii atitudinii de revoltă literară universală, unul din profeții dislocării formelor sociale, a gândirii și a limbajului acestei lumi care, astăzi, sub ochii noștri, se dezagregă, absurdă ca și eroii autorului nostru”³⁰. Literatura reprezintă pentru cei doi autori spațiul degradării. Beranger, figura scriitorului în piesa *Pietonul aerului*, nu scrie pentru ca această lume nu merită a fi descrisă : „Ani de zile mă consola faptul că spuneam că nu e nimic de spus”³¹. Scriitorul încetează de a mai crea, el doar subminează, dar a scrie pentru a nu spune nimic înseamnă, totuși, a scrie , este un act de creație în negativ, o anticreație. După această concepție a existat mai întâi antiproza lui Urmuz, urmată de antiteatrul ionescian. În *Pagini bizare*, deși simula obiectivitatea narațiunii clasice, deși părea că respectă normele descrierii, Urmuz nu făcea, în fond, decât să întoarcă în parodie toate canoanele literare consacrate. Astfel, în *Ismail* și *Turnavitu*, narațiunea la prezent sau imperfect și exprimarea impersonală forțează clasicismul : „Ismail se găsește astăzi

²⁹ Eugen Ionescu, *Teatru*, 3 vol., Editura pentru literatură universală, București, 1968, p. 125

³⁰ Alexandra Hamdam, *op.cit.*, p.163

³¹ Idem, *ibidem*, p. 43

cu foarte mare greutate. Înainte vreme creștea în Grădina Botanică iar mai târziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul, pe cale chimică, prin sinteză. Ismail nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 ½ dimineața, rătăcind în zig-zag pe strada Arionoaiiei”³². Ismail, antieroul urmuzian, a cărui fizionomie se compunea din «ochi, favoriți și o rochie» se exprimă sentențios și "nobil : „Bătrâna sa soție refuză însă să-l urmeze, roasă fiind de viermele geloziei din cauza legăturilor de inimă ce bănuie că el ar fi avut cu o focă”³³. Tot așa se exprimă și antieroul ionescian : „Jacques: O, cuvinte, ce de crime se comit în numele vostru !”, respectiv: „Jacques-mama: [...] Am adus pe lume un monstru. Iat-o pe bunica ta care vrea să-ți vorbească. Ea tremură. Este octogenară. Poate vei fi emoționat de vârsta ei, de trecutul ei, de viitorul ei”³⁴.

Tema favorită a lui Urmuz este cea a alienării, a alunecării din uman în alte forme ale vieții, vegetale, animale sau chiar ale materiei inerte. Personajul urmuzian este denumit de critica literară „om mecanomorf”, fiind o aplicare a formulei bergsoniene a comicului. Mecanicul *plaque sur du vivant*, ca sursă a comicului, observă Nicolae Balotă³⁵, apare frecvent în paginile bizare. În viziunea lui Urmuz, individul este rezultatul unei degradări. Cel puțin două tipuri de personaje sunt comune lui Ionescu și Urmuz. Primul este reprezentat de personajul principal din **Pagini bizare**, Emil Gayk, „omul – pasăre”, cum îl numește Nicolae Balotă, care se ocupă cu ciugulitul și care atacă neașteptat : „Te pleznește de două ori cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară, în stradă, urlând de durere”³⁶. Același om-pasăre apare și la Ionescu, în piesa **Viitorul e în ouă**, unde, într-o lume clocitoare, ouăle se înmulțesc exagerat. În acest univers în care regnul uman este absorbit de cel animal, individul care nu se rinocerizează, se autocompătimește : „Eu nu am coarne, vai ! Ce urâtă e o lume plată, [...] vai, sunt un monstru, sunt un monstru. Vai, niciodată n-o să devin rinocer, niciodată, niciodată”³⁷.

Al doilea tip de personaj comun celor doi autori este omul- mașină. Turnavitu, eroul lui Urmuz, este un ventilator care o dată pe an ia forma unui bodon, Grummer are cioc de lemn aromatic, Stamate este îndrăgostit de o pâlnie ruginită și se descompune sub impulsul acestei iubiri. Eroii ionescieni se transformă în manechine care repetă mecanic gesturi și cuvinte și iau

³²Urmuz, *Pagini bizare*, Ed. Minerva, București, 1963, p. 156

³³Urmuz, *op. cit.*, p. 156

³⁴Eugen Ionescu, *Note și contranote*, p. 205

³⁵Nicolae Balotă, *Urmuz*, Ed. Dacia, Cluj, 1970

³⁶Urmuz, *op.cit.*, p. 74

³⁷Eugen Ionescu, *Teatru*, 3 vol., p. 117

parte la un ceremonial al înmulțirii : a rinocerilor, a mobilelor, a scaunelor. Și oamenii mecanomorfi ai lui Urmuz, și oamenii lui Ionescu formează cupluri, însă, spre deosebire de eroii urmuzieni, care sunt asexuați, observă Alexandra Hamdan în studiul consacrat lui Ionescu, cei din teatrul ionescian asigură viitorul speciei. Sub masca raporturilor de prietenie, relațiile umane se pot reduce la diferite forme de supunere și de agresiune, simbolizate prin devorare reciprocă (Algazy & Grummer), ciugulit (Gayk), agresare sexuală (Ismail și viezurii). Reificarea urmuziană atrage atenția asupra unei lumi desacralizate, fără niciun ideal, incapabilă de a comunica cu aproapele. Făpturile urmuziene rătăcesc într-o lume a obiectelor, de la care vor împrumuta unele trăsături pentru a putea dăinui, dar care se adevăresc a fi neîndestulătoare pentru ca aceștia să se poată salva. Condamnate la o eternitate șubredă și la o existență mașinală, personajele urmuziene respiră același aer putred ca eroii ionescieni. Atemporale în existența lor, aceste personaje clovnești sunt expresia concretă a lipsei de sens. Ele sunt fața adevărată a vidului, în sensul că ele întrupează golul și absența.

Avându-i ca model pe Caragiale și Urmuz, primul autor care a promovat absurdul în literatura națională, Eugen Ionescu se înscrie în categoria autorilor care au semnalat o criză a civilizației, a limbajului, a literaturii, devenind un maestru al grotescului, derizoriului, al peorativului. De Caragiale îl apropie, așa cum observam mai sus, verva satirică, preferința pentru profilarea clișeelelor, a stereotipurilor de limbaj ale personajelor. Sub avalanșa de cuvinte care sunt străine unele de altele, mesajul devine nul. Personajele vorbesc, nu comunică, nu ascultă pe nimeni, nu se ascultă nici măcar pe ele. De Urmuz îl leagă spiritual modul de a introduce anormalitatea în real, absurdul devenind obișnuit, căzând în banalitate. Plasat într-o angoasă continuă, cauzată de absurditatea vieții, dramaturgul a exploatat categoriile negative ale existenței : imposibilul, ne semnificativul, incoerentul, incomunicabilul, evocând starea de criză existențială.

Bibliografie

1. Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971
2. Balotă, Nicolae, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj, 1970
3. Benmussa, Simone, *Eugene Ionesco – theatre de tous les temps*, Editions Seghers, Paris, 1966

4. Caragiale, Luca, Ion, *Momente și schițe*, Editura Andreas Print, București, 2008
5. Caragiale, Luca, Ion, *Opere*, Editura Meridiane, București, 1962
6. Călinescu, Matei, *Eugene Ionescu : teme identitare și existențiale*, Junimea, Iași, 2006
7. Cesereanu, Ruxandra, "Eugen Ionescu – hermeneutici aplicate și diverse", în "Steaua", nr. 10-11, 2009
8. Derșidan, Ioan, "Posteritate și postumitate ionesciană", în "Revista literară Vatra", 03-04 / 2005
9. Esslin, Martin, *The theatre of Absurd*, Garden City, New York, Doubleday, 1961
10. Gorodețchi, Mihaela, "Paradoxul ionescian", în "Revue Roumaine des etudes francophones", no 2/2010
11. Hamdan, Alexandra, *Ionesco înainte de Ionescu – Portretul aristului tânăr*, Ed. Saeculum, I.O., București, 1998
12. Ionescu, Eugen, *Note și contranote*, traducere de Ion Pop, Editura Humanitas, București, 2002
13. Ionescu, Eugen, *Teatru*, 3 vol, Editura pentru literatură universală, București, 1968
14. Ionescu, Gelu, *Anatomia unei negații*, Editura Minerva, București, 1990
15. Jacquart Emmanuel, *Le theatre de la derision*, Gallimard, Paris, 1974
16. Luca, Alexandru, "Teatrul lui Eugen Ionescu sau plânsul de dincolo de râs", în "Revista literară Vatra", 03-04 / 2005
17. Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1989
18. Stamatoiu Cristian, "Absurdul cotidian și ficțiunea", în "Revista literară Vatra", 03-04 / 2005
19. Vernois, Paul, *La dynamique théâtrale d Eugene Ionesco*, Ed. Klinckdieck, Paris, 1972
20. Urmuz, *Pagini bizare*, Editura Minerva, București, 1963.

ALEXANDRU POPESCU-TELEGA IN THE HISTORY OF ROMANIAN HISPANIC STUDIES

Carmen Sveduneac

PhD Student, University of Suceava

Abstract: This paper was born from an essential need of a research regarding the evolution of the Romanian Hispanic phenomenon and the role that Alexandru Popescu-Telega played in the evolution of the area. The purpose of this research is to create a portrait of a professional hispanist and to acknowledge the important role of Popescu-Telega's activity in the Romanian Hispanic studies, a knowledge that refuses any type of identification. The aggregate of his activity, not at all at our disposition is gathering in a description tangential problematised. It is a monographic study, an effort to recover the activity of a Romanian Hispanic Studies pioneer; the challenges of this research are more likely positivist than analytical or speculative; we are talking about a contextual recovery, that it is why his studies will be compared to other Spanish studies, some published before the World War I and other published in the interbelic period. We strongly believe that it is absolutely necessary to relate his activity to the historical context in which his studies were published in order to justify both the lack and need of the information that Alexandru Popescu-Telega brings into the Romanian literary space.

Key words: Hispanism, hispanist, Alexandru Popescu-Telega, monography, interbelic

Lucrarea de față își propune să recupereze activitatea celui considerat de critica de profil unul dintre pionierii hispanismului românesc, Alexandru Popescu-Telega. Considerăm necesară reconstituirea istoriei acestui personaj și cunoașterea rolului activității sale în evoluția hispanismului, datele cumulate ale activității sale, deloc la îndemână, adunându-se într-un tip de descriere tangențial problematizată. Pentru a justifica atât lipsa cât și nevoia informațiilor pe care hispanistul le aduce în spațiul literar românesc, ne vom raporta la contextul istoric în care au fost concepute studiile lui Popescu-Telega.

Prima lucrare consacrată în integritate activității hispanistului datează din 1943 și este semnată de Traian Păunescu Ulmu. În cele 15 pagini dedicate lui *Al. Popescu-Telega hispanista* (Al. Popescu-Telega hispanist), Traian Păunescu Ulmu realizează o scurtă biografie a personajului.

Astfel, aflăm că hispanistul se naște la 9 Aprilie 1889 în satul Telega (Craiova), căruia îi va purta numele, studiază la Universitatea din București, în cadrul Facultății de Filosofie și Litere, unde își dă și doctoratul în 1927 obținând calificativul maxim, *summa cum laude*, pentru teza sa *Cervantes și Italia*. Între 1916-1918, se va înrola în război ca stegar și va fi demobilizat în gradul de locotenent. În 1919 obține un post de profesor la catedra de franceză a Liceului „Carol I” din Craiova unde va activa până în 1939, când, la propunerea ministrului Pedro de Prat y Soutzo, a consulului Spaniei din București, Luis Benezto și a altor iluștri spanioli, guvernul din Spania, drept recunoștință pentru meritele sale, îl numește lector de spaniolă la Facultatea de Litere din București. Începând cu 1943 va fi șeful catedrei de limbă și literatură spaniolă.

Tot din acest studiu aflăm că Alexandru Popescu-Telega își începe activitatea literară publicând o serie de poezii, însă devine cunoscut în publicistica românească abia în 1912 când revista „Viața nouă” îi publică articolul *Teatrul lui Jacinto Benavente* și câteva traduceri din Ruben Darío și Francisco Villaespa. Sub tutela și îndrumarea profesorului său, romanistul Ovid Densușianu, își descoperă pasiunea pentru literatura, cultura și civilizația spaniolă, căreia îi va dedica începând cu acest an, majoritatea studiilor și scrierilor. În anul 1923 fondează revista „Năzuința” din Craiova, unde va publica timp de 5 ani numeroase articole despre literatura, cultura și civilizația spaniolă și o serie de traduceri din autori spanioli.

Traian Păunescu Ulmu enumeră în câteva rânduri publicațiile în volum ale hispanistului până în anul 1943, data publicării acestui articol, care se construiește ca o poveste, nu este argumentată contribuția sa la cunoașterea culturii și literaturii spaniole în spațiul românesc, nu sunt analizate operele, autorul limitându-se doar la enumerarea acestora.

Datele din lucrarea lui Păunescu Ulmu pot fi validate consultând atât dicționarele literaturii române care îl menționează cât și numeroase studii printre care îl amintim pe cel al lui Mircea Popa, *Relații culturale și literare româno-spaniole de-a lungul timpului*, alături de cel al Anei Maria Brezuleanu, *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1891-1944)*, etc.

Cel de-al doilea studiu consacrat lui Alexandru Popescu-Telega îl întâlnim în 1976, în

„Revista de istorie și teorie literară” unde, Eugenia Oprescu, sub titlul *Alexandru Popescu-Telega, investigador de la literatura española* (Alexandru Popescu-Telega, cercetător al literaturii spaniole) prezintă pe cuprinsul a 8 pagini activitatea sa din domeniul hispanisticii pe care o împarte în două categorii: traduceri și studii. Trebuie să menționăm că până la Eugenia Oprescu nu am întâlnit o bibliografie a activității hispanistului; acest inventar al operei lui Alexandru Popescu-Telega, integral din punct de vedere al publicațiilor în volum, ne va ajuta la întocmirea corpusului de texte a lucrării de față.

În articolul său autoarea se va opri asupra câtorva studii pe care le va analiza în ansamblu, la finalul acestor considerații conchizând că Alexandru Popescu-Telega este „românul care, până în epoca sa, a înțeles cel mai bine specificitatea spațiului iberic.[...]Cu un devotament rar întâlnit și o mare putere de muncă, Alexandru Popescu-Telega și-a deschis singur drumul într-un domeniu foarte vast, curiozitățile sale ajungând să se transforme, într-un final, dintr-o lectură pasională a unei literaturi care îl fascina, într-o dificilă dar generoasă acțiune de inițiere și divulgare printre intelectualii acelei epoci, a culturii spaniole.

Următoarea lucrare, și ultima de acest gen, apare în 2012. Este vorba teza de doctorat a Anei Maria Popa, susținută în cadrul Universității din București, intitulată *Receptarea lui Cervantes în spațiul literaturii române*. În cele 21 de pagini autoarea realizează un lapidar parcurs al activității sale critice, și a celei de interpret și traducător al operei lui Cervantes din perioada interbelică.

Pentru a argumenta afirmația potrivit căreia Alexandru Popescu-Telega este primul hispanist român este necesar să ne raportăm la istoria studiilor hispanice din România. Cronologia etapelor din istoria hispanismului român este distinctă de la un studiu la altul. În cele ce urmează ne vom raporta la o etapizare realizată de Dana Diaconu în *El hispanismo en Rumania: desarrollo y estado actual* (*Hispanismul în România: dezvoltare și stadiu actual*). În opinia hispanistei există 3 etape, prima corespunde perioadei interbelice și se întinde până în anii '60, cea de-a doua începe în 1960 și se încheie în 1989 când, odată înlăturat regimul comunist începe ultima etapă, cea în care ne aflăm în prezent.

Potrivit acestui studiu Alexandru Popescu-Telega se înscrie în prima generație a hispaniștilor români.

Deși interesul pentru literatura spaniolă datează încă din vremea cronicarilor, între 1700 și 1900 nu poate fi vorba despre apariția hispanismului ca disciplină, în această perioadă nu au

existat grupuri organizate de cercetători, manifestările în domeniu fiind mai curând izolate, lipsite de rigoare științifică, o caracteristică destul de frecventă în activitatea intelectualilor din acea epocă. În ciuda acestor considerații se cuvine însă să recunoaștem meritele lui Vasile Alexandrescu-Urechia, profesor de istorie și literatură universală la Universitatea din Iași; el va ține o serie de conferințe, având ca temă cultura și civilizația iberică și va scrie numeroase articole în presa locală. Publicațiile sale vor fi extrem de importante pentru cunoașterea culturii spaniole în spațiul românesc, meritele fiindu-i recunoscute în 1868, când Academia Regală Spaniolă îl va numi membru secțiunii literar-artistice.

Între anii 1860-1865 Vasile Alexandrescu-Urechia va trimite la studii în Spania doi dintre studenții săi, Andrei Vizanti și Ștefan Vârgolici, considerați pionierii hispanisticii din România, predecesorii lui Alexandru Popescu-Telega.

Ștefan Vârgolici va studia timp de cinci ani în Madrid (1860-1865), unde își va susține teza de doctorat cu titlul *Breve noticia sobre la historia de los rumanos* (O scurtă istorie a românilor). În 1868, se va întoarce la Universitatea din Iași și va activa ca profesor la catedra de filologie romanică. Ștefan Vârgolici va fi primul traducător al lui Don Quijote din limba spaniolă, limba lui Cervantes.

În Madrid, între 1864-1868, va studia și Andrei Vizanti, urmând cursurile Facultății de Filosofie și Litere; timp de patru ani acesta va trimite constant periodicelor din țară atât articole despre viața artistică și culturală din Spania, recenzii ale operelor scriitorilor spanioli, cât și articole privind informații de ordin politic, relatări despre manifestări civice, detalii referitoare la reforma învățământului public din Spania, etc.

Cu excepția activității meritorii a lui Ștefan Vârgolici, nu se poate vorbi de un profil de hispanist cu preocupări constante și definitorii până în secolul al XX-lea, când își desfășoară munca de cercetător și traducător Alexandru Popescu-Telega.

În mod tradițional hispanismul este centrat pe învățarea limbii, pe studii lingvistice și literare, literatura fiind cea care a generat hispanismul; motivul este unul lesne de înțeles: lumea literară a condus la formarea identității naționale.

Din punctul de vedere al unui vorbitor non-nativ de limbă spaniolă, hispanismul, înainte de a fi o știință, a fost și rămâne, ce-i drept, o pasiune: mai întâi de toate, o pasiune pentru cuvântul scris, pentru că literatura este cea mai accesibilă formă de dialog între culturi.

Să înveți o limbă străină la un nivel înalt de competență, atât scrisă cât și verbală, ca apoi să-ți extinzi această cunoaștere pe mai multe dimensiuni ale culturii în acea limbă, este un efort: îndelung și anevoios. Acest lucru indică negreșit pasiunea pentru cultura studiată și identificarea cu ea.

Criteriile care vor sta la baza analizei noastre, atât cea a activității lui Alexandru Popescu-Telega din domeniul hispanisticii, cât și configurarea profilului său de hispanist, vor lua în calcul tocmai această pasiune a lui pentru Spania.

Credem că activitatea unui hispanist este motivată de promovarea culturii spaniole, mai mult decât orice analiză critică, ca atare, studiile de promovare a culturii vor fi în genere surclasate de cele de critică literară. Nu de puține ori, activitatea de cercetare a hispaniștilor străini a fost cea care a avansat analiza critică spaniolă.

În opinia noastră, pentru a fi declarat hispanist nu este suficient doar să știi și să vorbești limba spaniolă, ci trebuie să ai și cunoștințe temeinice despre lumea hispanică, pentru a putea fi un mediator între cele două culturi, lucru realizabil prin activitatea de cercetare, prin intermediul traducerilor din literatura spaniolă, prin intermediul criticii literare comparatiste, or Alexandru Popescu Telega este primul care îndeplinește aceste criterii.

Pentru alcătuirea corpusului de texte ce alcătuiesc întreaga sa activitate din domeniul hispanisticii cercetarea a fost anevoioasă, dat fiind faptul că până în momentul de față nu există o bibliografie completă. Pentru realizarea acestui registru ne-am folosit de numeroase lucrări care au oferit puncte de reper pentru completarea prezentei investigații. Acest lucru nu ar fi fost posibil fără suportul unor studii precum: *Échos ibériques et hispano-américaines en Roumanie* (Ecouri iberice și hispano-americane în România), G. Băiculescu, Al. Dușu, Dorothea Sasu Țimerman, *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile straine în periodice (1991-1944)*, volumele I-VIII, lucrare publicată de Institutul Cervantes sub coordonarea Anei Maria Brezuleanu, *Istoricul și bibliografia contactelor româno-iberice*, Alexandru Amzulescu, *Relații culturale și literare româno-spaniole de-a lungul timpului*, Mircea Popa, *Repertoriul traducătorilor români de limbă franceză, italiană, spaniolă (secolele al XVIII-lea și al XIX-lea). Studii de istorie a traducerii* (vol.I-XI), coordonator, Georgiana Lungu Badea¹, colecții întregi de publicații precum „Convorbiri literare” între anii 1868-1869, 1916, „Noua Revistă Română” anul

1916, „Universul literar” 1912, „Viața nouă” 1912, „Năzuința” 1924-1931, „Arhivele Olteniei” între anii 1931-1944.

Spre deosebire de studiile dedicate hispanistului Alexandru Popescu-Telega consemnate pe parcurs, această lucrare întregeste bibliografia autorului, fragmentară până în acest moment.

Tocmai datorită abundenței și varietății studiilor, pe care le-am reunit și pus la dispoziție la finalul acestei lucrări, în cele ce urmează le vom extrage doar pe cele mai importante.

Astfel, în volumul *Pe urmele lui Don Quijote* Alexandru Popescu-Telega recrează itinerariul eroului său preferat, abordând o tematică diversă, de la memorii de călătorie, întâmplări trăite în timpul șederii sale în Spania, la istoria și specificul poporului spaniol, teatrul lui Lope de Vega și Calderón de la Barca, ajungând până la încercări de traducere a romanului *Don Quijote* în limba română. Deși unele studii se prezintă mai mult ca niște comentarii lirice remarcăm o deschidere evidentă spre comparativă.

Următorul studiu, antologia de texte *Prozatori spanioli contemporani* este o valoroasă contribuție la cunoașterea literaturii spaniole pe care autorul și-a luat sarcina să o facă accesibilă prin traduceri din lucrări de seamă ale scriitorilor moderni ai acelor vremuri, mai mult sau aproape deloc cunoscuți în România. Unamuno, cel care lărgeste orizontul literaturii conservatoare păstrând în tot cazul ceva și din romantismul spaniol, fecundul și boemul rapsod Benavente, dramaturgul sceptic spre satiric Palacio Valdés, naturalistul, umoristul de ideologie spiritualistă (reflex al naturalismului zolist francez) Blasco Ibáñez (cel mai tradus scriitor spaniol în România), antropomorfistul valencian B. Morales San-Martín, eclecticul Ricardo León, cel care continuă romanului spaniol împrumutând câte ceva de la fiecare școală literară, sunt autorii ale căror texte vor fi traduse de Alexandru Popescu-Telega în această antologie. Textele sunt precedate de scurte prezentări oferite publicului cititor. Înafara datelor biografice aceste prezentări conțin titluri importante din opera fiecăruia și pe alocuri informații inedite (condamnarea lui Unamuno la închisoare pentru insultele aduse regelui și grațierea ulterioară, medicul Pío Baroja care își deschide brutărie la Madrid, etc.).

Suita de studii continuă cu *Două drame de Lope de Vega interesând istoria și literatura românilor* și *O dramă românească inspirată din episodul lui Cardenio și Lucindei din Don Quijote*; preocupat de aspectele istoriei, Alexandru Popescu-Telega invocă aici legăturile culturale dintre Spania și România, reliefând interesul pe care scriitorii din secolul al XIX-lea l-au manifestat pentru cultura iberică.

Autorul încearcă să demonstreze faptul că în România secolului XIX, deși în cazuri izolate, literatura spaniolă începe să-și facă simțită prezența.

În urma cercetărilor sale Alexandru Popescu- Telega descoperă influența lecturilor din autori spanioli în scrierile lui Miron Costin, Kogălniceanu, Bolintineanu, Depărățeanu și Vasile Alecsandri. Spre exemplu, în opinia hispanistului, sub influența modelului lui Sepulveda și Timoneda (« fijar, limpiar y dar expelndor », a fixa, a curăța și a conferi spelndoare), Alecsandri, ajunge să modifice cântecele populare românești culese și publicate în perioada imediat următoare călătoriei în Spania. Seria scriitorilor contaminați de cultura iberică îl include și pe Eminescu, Alexandru Popescu Telega invocând poemul *Viziunea lui Don Quijote*, ce va fi intitulat ulterior *Diamantul Nordului*. Potrivit investigațiilor hispanistului, *Don Alonso de Castilla*, piesă scrisă în 1882 de George Boteanu, trădează influența scrierilor lui Zorilla și Espronceda, mai curând decât influența variantei lui *Don Juan* a lui Byron. În piesa *Cardenio de Grenada sau amicul trădat*, scrisă de C. Iorgulescu în 1856, Popescu-Telega identifică scene din Cervantes, Lope de Vega, Calderón, prezentând argumente concrete ce demasca acest plagiat (în prologul acestei piese C. Iorgulescu declara că a scris drama inspirat fiind de o experiență personală).

Dacă în acest studiu Alexandru Popescu-Telega se folosește de tehnicile analizei comparatiste folosindu-se în demonstrația sa de argumente solide în *Asemănări și analogii în folclorul român și iberic*, se va limita doar la compilarea unor informații, prezentând în paralel asemănările uimitoare dintre anumite obiceiuri, superstiții, proverbe și zicători românești și spaniole. Fără pretenția realizării unui studiu analitic, autorul nu concluzionează, nu speculează și nu forțează asemănările ci doar le prezintă pe cele aproape identice.

În *Teme din Romancero întâlnite în poezia populară română* asemănările dintre folclorul românesc și cel iberic sunt prezentate într-o cu totul altă manieră. Hispanistul susține că aceste similitudini pot fi rezultatul contactelor din perioada cruciadelor sau a contactelor cu evreii spanioli refugiați în Peninsula Balcanică. Îmbrăcămintea, podoabele și armele conducătorilor principatelor române din Evul Mediu sunt similare celor pe care le purtau cavalerii medievali din Occident. Vestigiile găsite la Curtea de Argeș susțin această afirmație.

Partea cea mai consistentă, și cea mai valoroasă credem noi, a operei lui Alexandru Popescu-Telega sunt exegezele cervantine: *Cervantes (1924)*, *Cervantes și Italia (1931)* și *Cervantes. Viața și Opera (1944)*, singulare în spațiul autohton al acelor vremuri. Cunoștințele

despre Cervantes se limitau la puținele articole publicate în anul 1916 în numărul omagial dedicat scriitorului spaniol. Amintim faptul că în 1930, Gabriel Martín del Río y Rico îi include studiile în catalogul secțiunii *Cervantes* din Biblioteca Națională din Madrid.

Volumele *Cervantes* și *Cervantes. Viața și opera* constituie practic o singură lucrare, primul studiu fiind reluat cu completări în cel de-al doilea.

În maniera criticii pozitivistice, Alexandru Popescu-Telega își construiește discursul în relație cu structuri exterioare precum biografia lui Cervantes, hispanistul opinând că o înțelegere superioară a textelor este posibilă doar cunoscând aceste date.

Studiul lui Alexandru Popescu-Telega este prima exegeză semnificativă după articolele publicate în 1916 în „Noua revistă română” cu prilejul tricentenarului Cervantes, motiv pentru care acesta nu poate fi analizat prin raportarea la alte lucrări. Compararea lui cu, de pildă, lucrări mai noi, și aici amintim de exegezele lui Sorin Mărculescu, ar fi nejustificată, motiv pentru care am ales să raportăm această exegeză la studii mai vechi, printre care *Viața lui Don Quijote și Sancho* a lui Miguel de Unamuno din 1905. În stilul acestuia monografia lui Cervantes îl recreează pe scriitor prin prisma vieții sale relaționând experiențele acestuia cu scrierile lui. Influența comentariilor lirice, emblematice pentru Unamuno este resimțită cu prisosință.

Raportându-ne la biografiile autohtone contemporane, la *Viața lui Creangă*, de pildă, a lui Călinescu, Telega nu urmărește același tipar. Relația dintre biografie și operă nu este pur și simplu descriptivă, reținem ca fiind important aspectul înțelegerii operei lui Cervantes prin reconstituirea vieții sale.

Cervantes și Italia. Studiu de literaturi comparate este singular în istoria exegezelor cervantine din spațiul literar românesc chiar și în contemporaneitate. Recenzată în „Arhivele Olteniei” la momentul apariției sale, elogiata de importante figuri ale hispanisticii românești, printre care îi amintim pe Dan Munteanu și Eugenia Oprescu, lucrarea este rezultatul eforturilor unor îndelungi cercetări de specialitate efectuate de Alexandru Popescu-Telega. Acest studiu prezintă înșiruire de ipostaze ale lipsei de cunoaștere a lui Cervantes în Italia, capitolul introductiv cristalizând observații mai mult decât necesare pentru înțelegerea receptării autorului în țara lui Dante.

În istoria receptării operei lui Cervantes în Italia Alexandru Popescu Telega va distinge trei perioade. În prima perioadă *Don Quijote* este tradus și citit într-o versiune agreată de editori (versiuni adaptate pentru public), în cea de-a doua perioadă este receptat ca o satiră a novelisticii

cavalierești, italienii văzând în *Don Quijote* un capitol al concepțiilor lui *Orlando* (sunt invocate studiile lui Leopardi, Rodolfo Renier) și în cea de-a treia perioadă identificată de Popescu-Telega romanul cervantesc se bucură de o interpretare liberă, modernă, sub influența școlilor romanticilor (este invocat Gioberti), impresioniștilor (Neoncini) și pozitivistilor (Carducci). Traducerile anterior comentate deschid istoria interpretărilor celei de-a doua etape în care italienii îl studiază pe *Don Quijote* ca un capitol din *Orlando*, ambele scrieri fiind interpretate ca satire împotriva romanelor de cavalerie. Cea de-a treia etapă din critica operei cervantine, contemporană lui Telega, studiază opera independent de interpretările anterioare, într-o manieră similară studiilor publicate în 1916 în „Noua revistă română”. La început țara care îi neglijase și nesocotise scrierile, Italia se transformă în țara unde Cervantes devine cel mai cunoscut și studiat scriitor spaniol.

Opinia noastră la finalul acestor scurte prezentări este că hispanistul încearcă să se integreze în literatura spaniolă și să o prezinte cât mai obiectiv posibil; majoritatea studiilor sale sunt lucrări accesibile publicului larg, riguros documentate, multe din informațiile prezente în aceste lucrări fiind și astăzi valabile. Ceea ce este impresionant în traiectoria activității lui Alexandru Popescu-Telega sunt seriozitatea și respectul cu care încearcă să surprindă realitatea, într-o oarecare măsură exotica în România acelor timpuri. Lucrările lui au un accentuat caracter de popularizare, de cele mai multe ori pune la o parte opinii vehiculate însă, această practică este frecvent utilizată și de contemporanii săi.

În opinia noastră Alexandru Popescu-Telega se află la intersecția dintre regionalism și istoric; puținul interes arătat de către critica de profil se datorează atât situării într-un oraș de provincie, el desfășurându-și activitatea ca profesor de liceu în Craiova, cât și vârstelor ingrate ale istoriei. În perioada comunistă traducerile și studiile sale au fost retrase de pe piață, motivul, credem noi, fiind determinat de rațiuni politice. Un scenariu posibil, însă fără probatoriu, indică faptul că Alexandru Popescu-Telega a fost condamnat de înaltă trădare, acuzații pentru care va fi învinuit mai târziu și Edgar Papu.

Este bine știut că regimul comunist nu simpatiza monarhia or, Alexandru Popescu-Telega era membru corespondent al Academiei Regale Spaniole (numit în 1940) și beneficia de suportul Fundației Regelui Mihai și a Fundației Regale pentru Literatură și Artă, care îi publicase traducerile lui *Don Quijote*, vol. I-II (1944-1945) și volumul *Romancero* (1947). Pe lângă faptul că era susținut de monarhie, Alexandru Popescu-Telega era și hispanist iar comuniștii se aflau în

relații conflictuale cu regimul franchist (la putere în Spania acelor timpuri), motiv pentru care între anii 1948-1956 a fost interzisă predarea limbii spaniole în licee și universități. Drept consecință, dintre profesorii hispaniști ale acelor timpuri Valeriu Papahaghi va fi transferat la liceul „Mihai Viteazu” din București unde va preda istoria iar Alexandru Popescu-Telega va fi încarcerat, motivele care au stat la baza condamnării sale fiind încă neelucidate.

În această perioadă studiile lui Alexandru Popescu-Telega vor fi retrase din biblioteci și librării, întreaga sa activitate din domeniul hispanisticii intrând într-un con de umbră. Numele său este menționat de istoriile hispanisticii, însă el apare mai curând ca un bun exemplu de entuziast propagandist al literelor și culturii spaniole, încă exotice în acele vremuri. În acest context considerăm că recuperarea activității Popescu-Telega este un reper obligatoriu pentru o harta corectă a hispanismului românesc.

Opera

Critică literară, publicații în volum:

Popescu-Telega, Alexandru, *Prozatori spanioli contemporani*, Editura Cultura Națională, București, 1923

Popescu-Telega, Alexandru, *Din viața și opera lui Unamuno*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1924

Popescu-Telega, Alexandru, *Cervantes. Viața și opera*, Colecția Oameni de seamă, București, 1924

Popescu-Telega, Alexandru, *Cervantes*, Editura Cultura Națională, București, 1924

Popescu-Telega, Alexandru, *Lirica portugheză de azi*, Craiova, 1926

Popescu-Telega, Alexandru, *Rătăcirea lui Ion Vancea*, Craiova, 1926

Popescu-Telega, Alexandru, *Asemănări și analogii în folclorul român și iberic*, Tiparul Prietenii Științei, București, 1927

Popescu-Telega, Alexandru, *Idolul vremii*, Craiova, 1930

Popescu-Telega, Alexandru, *Cervantes și Italia*, Editura Ramuri, Craiova, 1931

Popescu-Telega, Alexandru, *Ovid Densusianu*, Editura Ramuri, Craiova, 1934

Popescu-Telega, Alexandru, *Două drame de Lope de Vega interesând istoria și literatura românilor*, Craiova, 1936

Popescu-Telega, Alexandru, *Lecturi romanice, Studii din literaturile neolatine*, Editura Casa Școalelor, București, 1939

Popescu-Telega, Alexandru, *Cervantes*, Casa Școalelor, București, 1940

Popescu-Telega, Alexandru, *Încercări de traducere ale lui "Don Quijote" în românește*, Casa Școalelor București, 1942

Popescu-Telega, Alexandru, *Pe urmele lui Don Quijote*, Casa Școalelor, București, 1942

Popescu-Telega, Alexandru, *Paginas escogidas de la literatura española: con anotaciones en rumano*, "Bocovina" I.E. Torouțiu, 1941

Lingvistică:

Popescu-Telega, Alexandru, *Gramatica spaniolă cu numeroase bucăți de lectura și exerciții*, București, 1942

Articole despre literatura spaniolă:

Popescu-Telega, Alexandru, *Don Quijote timp de trei veacuri*, „Năzuința”, nr. 9-10, Craiova, 1925, pp. 1-9

Popescu-Telega, Alexandru, *Cu prilejul tricentenarului morții lui Cervantes*, „Vieața nouă” nr. 4, Craiova, 1916, pp.133-139

Popescu-Telega, Alexandru, *Încercări de traducere ale lui Don Quijote în românește*, „Revista Fundațiilor” nr.1, București, 1942, pp. 132-158

Popescu-Telega, Alexandru, *Asemănări și analogii în folclorul român și iberic*, Editura Prietenii științei, Craiova, 1927

Popescu-Telega, Alexandru, *Un reprezentant al poeziei nouă în Spania (Fr. Villaespesa)*, în „Vieața nouă”, nr. 9, București, 1912, p. 362-385

Popescu-Telega, Alexandru, *Frații Alvarez Quintero* „Sburătorul” nr. 1, București, 1919, pp.187-190

Popescu-Telega, Alexandru, *Teatrul spaniol contemporan. J. Benavente*, „Vieață nouă” XV, București, 1919, pp. 19-27

Popescu-Telega, Alexandru, *Lecturi romanice, Santiago Rusiñol*, București, Casa Școalelor, 1931

Popescu-Telega, Alexandru, *Taina lui Greco și a lui Cervantes*, „Sburătorul”, nr. 11, București, 1921, pp.190-192

Popescu-Telega, Alexandru, *Concha Espina Tierras de Aquilon*, recenzie, „Năzuința”, nr. 4-5, Craiova, 1924, pp. 90-91

Popescu-Telega, Alexandru, Alexandre Plana, *Antologia de Poetas Catalans Moderns*, recenzie, „Năzuința”, nr. 4-5, Craiova, 1924, pp. 92-94

Popescu-Telega, Alexandru, *Despre Lirica populară spaniolă*, „Năzuința”, nr. 6 Craiova, 1924.

Popescu-Telega, Alexandru, *Literatura spaniolă contemporană: Ramón del Valle-Inclán*, „Năzuința”, nr. 6 Craiova, 1924

Popescu-Telega, Alexandru, *Miguel de Unamuno, filosof și prozator*, „Năzuința”, nr. 7-8, Craiova, 1924

Popescu-Telega, Alexandru, *Despre Unamuno poet*, „Năzuința”, nr. 7-8, Craiova, 1924

Popescu-Telega, Alexandru, *Date din viața lui Unamuno*, „Năzuința”, nr. 9-10, Craiova, 1924.

Popescu-Telega, Alexandru, Sánchez de Enchiso, *El soneto en España*, „Năzuința”, nr. 8, Craiova, 1924, pp. 43-45

Popescu-Telega, Alexandru, *Eroticii în poezia spaniolă contemporană*, „Năzuința” V, Craiova, 1926, pp. 1-9

Popescu-Telega, Alexandru, *Hamlet și Don Quijote*, „Năzuința” VIII, nr. 3, 1928, pp. 39-46

Popescu-Telega, Alexandru, Luis Araquistán y Quevedo, *La Agonia Antillana*, recenzie, „Năzuința” VII, nr. 1, Craiova, 1928, pp. 54-56

Popescu-Telega, Alexandru, Wenceslao Fernández-Flores *Volvereta*, recenzie, „Năzuința” VII, nr. 2 Craiova, 1928, pp. 50-51

Popescu-Telega, Alexandru, Ramon Menéndez Pidal, *Romancero*, recenzie, „Năzuința” VIII, nr. 1, Craiova, 1928, pp. 52-54

Popescu-Telega, Alexandru, Arturo Campión Jaimebón *Orígenes del pueblo Euskaldun*, recenzie, „Năzuința” VII, nr. 4, Craiova, 1929, pp. 41-42

Popescu-Telega, Alexandru, Blasco Ibáñez, *En busca del Gran Kan*, recenzie, „Năzuința” VII, nr. 8 Craiova, 1929, pp. 46-49

Popescu-Telega, Alexandru, *Interviu cu Ricardo León la Santinilla del Mar*, „Revista Fundațiilor”, București, 1941, pp. 15

Popescu-Telega, Alexandru, *Încercări de traducere ale lui Don Quijote în românește*, „Revista Fundațiilor” nr.1, București, 1942, pp. 132-158

Popescu-Telega, Alexandru, *Une drame roumaine inspirée de l'épisode de Cardenio et de Lucinde de Don Quijote de la Mancha*, „Langue et littérature” vil IV, nr.2, București, 1948

Popescu-Telega, Alexandru, *Două drame de Lope de Vega interesând istoria și literatura românilor*, Craiova, 1936

Traduceri publicate în volum:

Ricardo Leon y Ramón, *Iubirea iubirilor*, Cultura Națională, București, 1922

Joan Maragall y Gorina, *Laude*, Cultura Națională, București, 1922

Prozatorii spanioli contemporani, Editura Cultura Națională, București, 1923

Camilo Castelo Branco, *Iubire de pierzanie*, Tipografia Ziarului “Universul”, București, 1927

Giovanni Verga, *Povestea unei pitulici*, Râmnicu Vâlcea, 1939

Armando Palacio Valdes, *Sora San Sulpicio*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1966

Pedro Calderon de la Barca, *Viața este vis*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1942

Pedro Calderon de la Barca, *Doamna Spiriduș*, Editura pentru Literatură, București, 1966

Lope de Vega, *Teatru ales*, Universul, București, 1943,

Lope de Vega *Fata cu urciorul*, Fundația Regală pentru Literatură, București, 1943

Lope de Vega *Țărăncuța din Ghetafe*, Fundația Regală pentru Literatură, București, 1943

Jose Maria Ferreira de Castro, *Pădurea virgină*, București, 1944

Miguel de Cervantes, *Iscusitul Don Quijote de la Mancha*, I-II, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1944-1945

Mihail Sadoveanu, *Un mulino arrastrado por el Siret*, București, 1962, *El zodiaco del Cancer*, București, 1963

Dolores Medio, *În căutarea Natalia Blay*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1964

Romancero, Fundația Regele mihai I, București, 1947

Traduceri în jurnale:

- Manuel Machado, *Gradina neagră și Toamna*, „Vieața nouă” nr. 12, București, 1912, p. 233
- Francisco Villaespesa, *Moartea Satyrului*, „Vieața nouă” nr. 9, 1912. p. 173
- Gregorio Martínez Sierra, *Poemul muncii*, Vieața nouă” nr. 62, 1916 “, p.64
- Santiago Rusiñol, *Satul cenușiu și O noapte de iubire* „Ideea europeană” nr 42, București, 1920 p.3, traducere reluată în „Năzuința” nr. 4-5, aprilie - mai, 1926, p.45-48
- Tomas de Joiarle, *Sfaturile unui tată* „Sburătorul”, București 1920
- José María Eça de Queiros, fragment din *Spânzuratul*, „Năzuința” Craiova, 1924
- Ramón del Valle-Inclán, *Memoriile Marchizului de Bradomín, Sonata de toamnă*, „Năzuința”, Craiova, 1924
- Miguel de Unamuno, *Simplul don Rafael, vânător și jucător de cărți*, „Năzuința” nr. 10, Craiova, 1924, p. 35-37
- Miguel de Unamuno, *Încercări (Ensayos)*, „Năzuința” nr. 10, Craiova, 10 aprilie 1924 p. 59-64
- Federico Oliver y Crespo, *Glasul oastei*, „Năzuința”, Craiova, 1925
- Emilia Pardo Bazán *Vinerea patimilor*, „Năzuința”, Craiova, 1925
- Jacinto Benavente y Martínez, *Toți avem interese*, „Năzuința”, Craiova, 1928
- Juan Maragall, *Cântec spiritual*, „Năzuința”, Craiova, 1928
- Manuel Machado, *Capa spaniolă și Cavalerul cu mana pe piept*, „Năzuința”, Craiova, 1928
- Juan Ramón Jimenez, *Grăiește Galan și Sonet*, „Năzuința”, Craiova, 1928

Bibliografie

1. Amzulescu, Alexandru, *Istoricul și bibliografia contactelor româno iberice*, București 1945-1947
2. Băiculescu Duțu, G. Al., Sasu Țimerman, Dorothea, *Échos ibériques et hispano-américaines en Roumanie*, București, 1959
3. Brezuleanu Ana Maria, coordonator, *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1991-1944)*, Vol. I-VIII, Editura Saeculum, București, 2006
4. Iorga, Nicolaie, *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor*, I-III, Editura pentru Literatură Universală, București, 1920
5. Isopescu, Claudiu, *Saggiromeno-italo-ispatici*, Roma, 1943
6. Lungu Badea, Georgiana, coordonator, *Repertoriul traducătorilor români de limbă franceză, italiană, spaniolă din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea (I, II)*, Universitatea de Vest, Timișoara, 2006
7. Lungu Badea, Georgiana, coordonator, *Contribuția traducerilor românești (sec. XVIII-XIX) din limbile franceză, italiană și spaniolă la dezvoltarea limbii și culturii române, a schimburilor culturale româno-occidentale*, Universitatea de Vest, Timișoara, 2008
8. Lungu Badea Georgiana, coordonator, *Contribuția traducerilor românești (sec. XVIII-XIX) din limbile franceză, italiană și spaniolă la dezvoltarea limbii și culturii române, a schimburilor culturale româno-occidentale*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2013
9. Oprescu Eugenia, *Alexandru Popescu Telega*, investigator de la literatura *españolă*, în „Revista de istorie și teorie literară” nr. 2, București, 1976, pp. 257-264.
10. Popa Ana Maria, *Receptarea lui Cervantes în spațiul literaturii române*, Universitatea București, 2012.
11. Popa Mircea, *Relații culturale și literare româno-spaniole de-a lungul timpului (53-2007)*. *Bibliografie cronologică selectivă*, Editura Aeternitas, Alba Iulia, 2007

THE ACT OF WRITING AND REMEMBERING IN "ÎNTOARCEREA HULIGANULUI" BY NORMAN MANEA

Lavinia Ileana Geambei

Assist. Prof., PhD, University of Pitești

Abstract: Norman Manea's literature is interpreted differently sometimes controversially. Therefore, his literature is generally labelled as "Holocaust literature", "anti-totalitarian literature", "Eastern European literature" or "Hebrew literature".

"Întoarcerea huliganului" (Iași, 2003; second edition – 2006) holds a special place in this literature. It is an autobiography illustrated neither in the form of diary nor in that of memoirs. The book summarizes the major themes of Norman Manea's writing: the Holocaust, communism, exile and also suggests another theme derived from the three ones, the theme of writing as a refuge, therapy, form of knowledge and especially self-knowledge, as expressive manifestation of the "being's house", Homeland, that is the Romanian language. Paradoxically, exile does not mean leaving the language; on the contrary, it stands for complete recovery of its potential.

*An important role in the narrative and symbolic texture of the book is played by an event recounted in the end, the loss of the note booklet made by the writer-narrator during the twelve-day stay in Romania, the first time revisited after going to exile for more than ten years. Interpreting this event from a psychoanalytic perspective, Matei Călinescu discovers a natural "hyper-theme", that of "loss recovered by the act of writing and remembering" (Matei Călinescu, *Reflections on "Întoarcerea huliganului"*, in vol. Norman Manea, *"Întoarcerea huliganului"*, second edition, Iași, Polirom, 2006, p. 378).*

Starting from these premises, the paper aims to discover the way in which Norman Manea achieves and expresses the act of writing and remembering in the novel "Întoarcerea huliganului", his best book as considered by most critics.

Keywords: exile, memory, remembrance, writing theme, identity.

Literatura lui Norman Manea este interpretată diferit, uneori controversat. Astfel, literatura lui primește etichete de tipul „literatură a Holocaustului”, „literatură antitotalitaristă”, „literatură est-europeană”, „literatură evreiască”. Un loc aparte în această literatură îl ocupă *Întoarcerea huliganului* (Iași, 2003; în traducere engleză apare aproape simultan, tot 2003; ediția a II-a – Iași, 2006), scriere autobiografică, ce nu ilustrează cu adevărat nici categoria jurnalului, nici pe cea a memorialisticii. Romanul este considerat de majoritatea criticii cea mai bună carte a lui Norman Manea, fiind receptat fie ca „roman autoficțional” (Moangă și Iovănel, 2005: 195), fie „cartea sa cea mai direct autobiografică”, „cea mai complexă operă a sa de până acum”, „o carte de memorii” (Călinescu, 2006: 361), fie „un volum de memorii indirecte, cu vag și protector aspect ficțional, românesc” (Buciu, 2007: 99). Carte ce sintetizează temele majore ale scrisului lui Norman Manea: Holocaustul, comunismul, exilul, *Întoarcerea huliganului* propune, însă, și o altă temă, derivată poate din cele trei, și anume tema scrisului, scrisul ca refugiu, ca terapie, ca formă de cunoaștere și mai ales de autocunoaștere, scrisul ca manifestare expresivă a „casei ființei”, a Patriei, adică a limbii române. În mod paradoxal, exilul nu înseamnă plecarea din limbă, dimpotrivă înseamnă recuperarea totală a potențialului acesteia.

Cartea urmărește în primul rând aventura conștiinței, fiind o operă de bilanț existențial. Aici se conturează devenirea și cristalizarea unei conștiințe, în toate componentele ei: civică și politică, estetică, teologică și morală etc. Acest traseu nu este urmărit cronologic, Norman Manea optând pentru distribuirea aleatorie a materialului autobiografic, apelând la tehnica flash-urilor și a fragmentului. Opera conține o narațiune discontinuă și nelineară, cu numeroase ramificații subtextuale. Cronologia este refăcută ulterior de către cititor punând cap la cap informațiile, ca pe piesele unui puzzle. Aflăm astfel despre prima experiență dramatică a lui Norman Manea, copilul de 5 ani, cea a deportării sale și a familiei în lagărul din Ucraina, în Transnistria, devenită metaforic „Transtristia”, între anii 1941 și 1945. Episodul acesta traumatizant, cauzat de regimul lui Antonescu, este resimțit de către adultul Norman Manea, analizând retrospectiv, ca o primă „inițiere”, ca „*Inițierea preliminară nașterii*”¹ (p. 68). Naratorul sintetizează această etapă, în urma căreia și-a pierdut ambii bunici dinspre mamă, într-o singură frază constituită dintr-o enumerare de substantive care alcătuiesc în crescendo câmpul lexico-semantic al suferinței: „Debarcarea nocturnă, împușcăturile, țipetele, jaful, baionetele, morții, râul, podul, frigul, foamea, frica, cadavrele: noaptea lungă a *Inițierii*” (p. 68). Urmează perioada instalării comunismului în România (devenită în proza lui Manea Jormanania, după modelul lui Petru

Culianu), cu relatarea scurtei experiențe de utemist, experiență care ajunge să îl dezguste, cu închiderea tatălui în colonia penitenciară de la Periprava, cu anii studenției și, apoi, cei de profesare ca inginer constructor, câteva amoruri și începuturile carierei literare. Lupta cu cenzura, dezgustul provocat de intrarea regimului, în anii '80, pe o direcție din ce în ce mai naționalistă l-au determinat, până la urmă, pe Norman Manea, aflat la 50 de ani, după multe amânări, să aleagă calea exilului, să plece în decembrie 1986 în Germania, apoi în S.U.A., unde trăiește și în prezent. Scriitorul-narator observă, cu o ironie amară, o simbolică simetrie în destinul său: „exilul de la 5 ani, din cauza unui dictator și a ideologiei sale, se desăvârșește la 50 de ani, din cauza altui dictator și a unei ideologii aparent opuse” (p. 25).

Întoarcerea huliganului propune o dublă călătorie simbolică. Pe de o parte, e vorba de o călătorie în spațiu, în cadrele realului și în prezentul narativ, călătoria în România, anunțată încă din *Preliminarii*, o călătorie de care scriitorul-narator se teme încă, pentru care nu se simte pregătit, a cărei relatare se va face în ultima parte a cărții, intitulată semnificativ *A doua întoarcere (Posteritatea)*, scrisă sub forma unui jurnal, care respectă principiul calendarității, de pildă: „Prima zi: luni, 21 aprilie 1997” (p. 240). Această călătorie o provoacă pe cealaltă, mai misterioasă, în timp, în trecut, în profunzimile amintirii, în memoria afectivă, cea începută din *Preliminarii* și desfășurată în întreg capitolul inițial, ce devine scriere memorialistică, *Prima întoarcere (Trecutul, ca ficțiune)*.

Între cele două părți există un capitol mai scurt, *Divanul vienez*, subintitulat *Anamneză*, care devine o explicare a genezei acestei cărți, *Întoarcerea huliganului*, în „stilul său caracteristic, ce combină un simbolism pluristratificat cu detaliul istoric reconstituit cu exactitate și cu ironia – și autoironia – implicită” (Călinescu, *op. cit.*, p. 363). Capitolul propune un joc stilistic: debutează cu o narațiune la persoana a III-a, scriitorul ascunzându-se în spatele personajul Noah, care deținea „doar un rol de refugiat în comedia prezentului” (p. 209), pentru ca apoi să treacă subtil la persoana I „urmând oscilațiile rememorării subiective” (Călinescu, *op. cit.*, p. 363). Aflat la o elegantă petrecere, ținută la un conac din împrejurimile New York-ului, ca o dovadă a imposibilei eludări a conștiinței și a obsesiilor biografice dintotdeauna, Noah, „naufragiatul”, se trezește povestindu-le participanților despre „Transnistria, Inițiere, război și despre Maria, tînăra țărăncă decisă să se alătore evreilor trimiși la moarte. Apoi, despre potopul de după potop, comunismul bizantin și ambiguitățile sale. Apoi despre exil și ambiguitățile sale” (p. 209). A doua zi, primește de la editorul care organizase petrecerea, o scrisoare prin care era

îndemnat „să depună mărturie”, să scrie povestea vieții, povestea fascinantă a cuiva care „a trăit și gândit și acționat în miezul celui mai rău timp din istorie” (p. 209). Prozatorul se simte provocat și în același timp obligat să reacționeze, să își asume dificila sarcină a „anamnezei”, a aducerii-aminte, încât acest capitol devine o rememorare a ceea ce povestise în capitolele anterioare, dar într-o manieră frustră, aducând noi detalii. E vorba de o asumare totală a „poveștii” individuale și colective, fără apelare la metafore ca „Inițiere” și „Trans-Tristia”, identificându-se în întregime cu cel care îl substituie în scris, cum mărturisește prozatorul însuși. Asumarea scrisului ca formă a anamnezei este făcută în manieră psihanalitică, uneori ironic-psihanalitică, prin trimitere la celebrul medic psihiatru evreu austriac, Sigmund Freud, de aici epitetul din titlul capitolului, „(Divanul) *vienez*”: „Prin scris, ieși, totuși, brusc, din colonia penitenciară, carnajul rămâne în afara ta, spunea Kafka: «afară din șirul asasinilor, poți să observi faptele»” (p. 225).

Încă din prima pagină a romanului, este anunțată tema scrisului ca renaștere. Cei nouă ani de exil în S.U.A. echivalează metaforic cu viața intrauterină: „Nouă ani cât nouă luni în burta doldora de noutăți a aventurii care livrează, acum, această dimineață nouă-nouă, ca la începutul dinaintea începuturilor” (p. 9). Acest „început”, această renaștere se realizează prin actul rememorării și al scrierii: „Va redeveni, în această dimineață, cel din urmă cu nouă ani?” (p. 9). Moartea spirituală de care are parte exilatul, urmată de nouă ani de exil în „Paradis”, pe „lumea cealaltă”, este urmată de singura întoarcere posibilă, cea în trecut, în profunzimile amintirii, care se va concretiza prin actul dificil al scrierii, echivalând cu o renaștere. Între moartea spirituală și renașterea tot spirituală, exilul dobândește o funcție terapeutică. În mod paradoxal, impunerea existenței într-un spațiu străin, nutrind dorul de Patrie și mai ales de limbă, înseamnă dobândirea totală a libertății individuale, în urma unui traseu inițiat, consecință a angajării pe calea tainică a coborârii în sine.

Setea de libertate care îl caracterizează pe „eroul” acestui demers analitic se manifestă întâi sub forma aventurii, a jocului, la vârsta de patru ani, când micul Norman vrea să fugă de acasă. Această tentativă a lui este urmată de o pedeapsă aplicată de tată, „Pater Familias, Instanța Supremă”, care rămânea la rugămințile mamei „surd, mut, orb”. Adultul Norman Manea privește episodul eșecului evadării ca pe o premoniție, legându-l de adevărata *Inițiere*, cea a deportării, față de care imobilizarea copilului de piciorul unei mese încărcate de bucate „părea joaca Paradisului”. Cei patruzeci de ani scurși între momentul întoarcerii din lagăr și până la cel al

părăsirii României (exil autoimpus), între captivitate și libertate, înseamnă în propria definiție amară ani de „negocieri ipotetice, compromisuri și complicități cotidiene, eschive cu enclave tainice, compensatoare” (p. 129). Captivul „legat de pilonul de granit socialist” continuă să viseze eliberarea, evadarea, dar nu vrea să părăsească România, pentru că nu vrea să-l omoare pe scriitorul din el. Deocamdată, nu înțelege că părăsirea Patriei nu înseamnă părăsirea limbii române. Ba chiar consideră că funcția scrisului este una compensatoare, care îl ajută să evadeze în alte lumi posibile.

La începutul capitolului *Adresele trecutului (II)*, este sugerată diferența dintre România și Jormania socialistă sau Gomora, cum mai e numită metaforic. Se oferă parcă un răspuns la o întrebare formulată la începutul cărții: „Unde se unea și unde se despărțea Jormania de România?” (p. 24). În primul rând, România, Patria, înseamnă zece „oameni dreți”, prietenii cu care sărbătorește împlinirea a cincizeci de ani, în 19 iulie 1986, „V-Day, Ziua Victoriei!”, căci ei sărbătoreau cu adevărat Victoria: „Supraviețuisem, supraviețuiseră și ei, eram încă vii și împreună, în jurul unui pahar de vin, îngăduiți de cer și de pământ... poeți, prozatori, critici... maimuțele, mimii, falșii regi, falșii ciungi, rudele Imperatorului August Prostul” (p. 130). România mai înseamnă rădăcinile familiei stabilite aici de câteva generații, frumusețea locurilor și a oamenilor, liniștea „paradisului”, „miracolele unei banalități feerice”, așa cum redescoperă copilul de nouă ani, revenit din primul exil, cel impus, considerându-se un norocos: „Străduțe ascunse sub arbori, alintate de răsaduri de flori, mătuși ample și blânde, care mă reobișnuiau cu gustul laptelui și al plăcintelor. Edenul se numea Fălticeni, locul de unde plecase autobuzul destinului cu 13 ani în urmă” (p. 131). (Se face referire aici la momentul întâlnirii părinților săi, pentru prima dată, într-un autobuz care pleca din Fălticeni). Dar România înseamnă mai ales întâlnirea cu literatura și cu farmecul limbii române, întâlnirea cu propria personalitate creatoare, întâlnirea cu lumea liberă a ficțiunii, cu ceea ce numește el printr-un paradox „boala și terapia cuvintelor”. Astfel, tot într-o zi de 19 iulie 1945, primise în dar o carte de povești populare românești, care îl face să deschidă „brusc dialogul cu prieteni invizibili” (p. 131). Este definit metaforic rolul scrisului într-o societate dominată de oroarea comunistă. Scrisul/literatura înseamnă o enclavă care protejează intimitatea, înseamnă protejarea de moartea sufletească, păstrarea propriei identități, păstrarea umanității, înseamnă speranță: „literatura avea să mă salveze de slujirea pe care o impunea Autoritatea. Sistemul făcea totul pentru a ne elibera de lanțurile speranței, dar rămăseserăm imperfecți, vulnerabili la speranță” (p. 131). România

înseamnă mai ales renașterea spirituală prin și în limba română, „limba pitorească ... a lui Creangă”, un „miracol”, de aceea ideea plecării din România este amânată atât de mult. Dificultatea părăsirii României este exprimată foarte des interogativ: „Să rămîn, totuși, acolo unde începuse, la nouă ani, magia vorbelor, în limba în care mă nășteam, din nou, în fiecare zi?” (p. 132). Dar în „obsedantul deceniu”, tânărul care deja stăpânea „puterea cuvintelor”, „bizara lor iradiere”, descoperă în același timp diferența colosală între „limba interiorității” și „limba ziarelor”, limba Partidului unic, oficială, canonică, luptă de propagandă politică: „Limbaj restrâns, monoton, sporind neîncrederea în cuvinte, suspiciunea față de cuvînt” (p. 148). Opțiunea lui pentru Facultatea de inginerie (hidrotehnică) se datorează și speranței că astfel va fi ferit de „idiotizarea” comunistă a limbii, de limba lozincardă, de presiunea politică și chiar de el însuși. După ce în 1969 devenea cel mai tânăr cercetător științific principal al unei instituții „cu adevărat academice”, ajunge la spitalul de boli nervoase, obținând astfel certificatul medical care „să te trimită acasă, în camera ta, în celula ta, coșciugul separării de mediu” (p. 155). Așadar, ingineria reușise să îl ferească de interogatorii, pușcărie, lagăre, colonii de reeducare, însă prin „somnolentele trucuri ale cotidianului”. Ceea ce descoperă retrospectiv este că, prin practicarea ingineriei, nu își pierduse interioritatea, deși fusese și aceasta o speranță inițială: „Speranța nu s-a împlinit. Ingeria nu mă vindecase, Slavă Domnului, de mine însumi” (p. 156).

Așadar, ceea ce îl ținea în România pe evreul ajuns în colimatorul autorităților, al Securității, urmărit chiar de prietenul nevoit să ajungă informator, dar „autodemascăt” în fața „obiectivului” său, pe evreul care putea pleca oricând în Țara Sfântă, chiar cu sprijinul autorităților, era limba română, „limba și himerele pe care mi le furniza” (p. 180), limba română creatoare. Așa cum am arătat, întâlnirea cu aceasta are loc în iulie 1945, definită metaforic prin întâlnirea cu cartea cu coperti verzi. După douăzeci și patru de ani, în 1969, își aude, în sfârșit, propria voce în propria carte, tot una cu coperti verzi. Cei douăzeci și patru de ani înseamnă, de fapt, cu adevărat un exil, un exil autoimpus, pentru că în acești ani el părăsește de multe ori Jormania socialistă refugiindu-se în adevărata „casă”, cea a „Cărții”, metaforă pentru literatură. Această refugiere înseamnă descoperirea sinelui și a libertății interioare, înseamnă efortul cunoașterii și al autocunoașterii: „Mă refugiasem, mereu, în casa pe care doar Cartea mi-o promitea. Exil, boală salvatoare? Un du-te vino spre și dinspre mine însumi: încercând să mă găsesc, încercând să mă înlocuiesc și să mă pierd și iarăși de la început” (p. 195). „Huliganul”, marginalizat, străinul sau intrusul, dezrădăcinatul, descoperă prin scris că reala cetățenie și

reala apartenență i le oferă doar limba, „casa ființei”. În mod paradoxal, exilul real, cel asumat în 1986, nu înseamnă cu adevărat un exil, căci nu echivalează cu părăsirea Patriei, întrucât Patrie înseamnă limba română, iar Norman Manea ia cu el această Patrie, alegând să scrie doar în această frumoasă „limbă pribeagă”, pentru că așa cum îi spusese, încă din 1979, cumnatei sale americane, „Țara mi-este limba”. Se observă aici utilizarea dativului etic, afectiv.

Întoacerea de douăsprezece zile în România nu înseamnă adevărata întoarcere în țară, fiindcă nicio întoarcere nu e posibilă la modul concret. Această călătorie în spațiu provoacă însă, prin rememorare concretizată în actul scrierii, conștientizarea adevăratei apartenențe a celui care este într-un continuu proces de căutare a țării și a sinelui: „Dar dacă nu locuiesc într-o țară, ci într-o limbă? [...] În exil, acum, port Țara Făgăduinței, Limba, în mine, refugiul nocturn al lui Schlemiel” (p. 272).

Un rol foarte important în țesătura narativă și simbolică a cărții îl are un eveniment relatat în final, cel al pierderii carnetului de însemnări pe care le făcuse scriitorul-narator în timpul celor douăsprezece zile de ședere în România. Interpretând acest eveniment din perspectivă psihanalitică, Matei Călinescu descoperă o adevărată „supratemă a cărții”, care se dovedește „aceea a pierderii: pierderea recuperată prin actul reamintirii și al scrierii” (Călinescu, 2006: 378). Așa cum arată Marian Victor Buciu, revenirea în România anului 1997 este eșuată și, prin urmare, într-un sens, neîntâmplată în realitate, ci numai în consemnare (*Posteritate*) (Buciu, *op. cit.*: 99). Autorul însuși numește metaforic această călătorie în România „voiajul prin Posteritate” (p. 356). După ce își găsește, în sfârșit, interlocutorii potriviți pentru notele din carnetul său, acesta începe să scrie înfrigorat, chiar în ultima zi a șederii în România, epistola către Lache și Mache, „adevărați cosmopoliți, adaptabili oriunde” (p. 326), numele fiind luate de la câinii unui vechi prieten pe care îl revede în ultima zi.

Așa cum sugerează finalul cărții, omul Norman Manea locuiește „acasă”, în New York, însă scriitorul Norman Manea locuiește „acasă”, în limba română, așa cum înțelege încă o dată chiar prin actul scrierii acestei cărți.

Așa cum a fost receptat și de critica străină, romanul lui Norman Manea este „mai presus de toate, un important elogiu adus limbii. Limbii române în care Manea se încapățânează să scrie după ani și ani de exil. Pentru genul de scriitor care este străin oriunde, unica patrie adevărată rămîne limba. Această cochilie de melc este un refugiu pe care Istoria cea mai adversă, viața cea mai tragică și exilul cel mai îndepărtat nu o pot uita” (*L’Unita*, în Manea, 2006, p. 383).

Întoarcerea huliganului conturează portretul unui personaj lucid, tensionat de întrebări și de nevoia de echilibru, sceptic și contrariat de circumstanțele politice complicate în care trăiește febril și chinuit până la obsesie de propria condiție și situație, dornic să-și găsească adevărata identitate, pe care o descoperă doar prin scris. Ultima autodefinire este cea mai ilustrativă în acest sens: „un melc acceptându-și, senin, destinul” (p. 357).

Așa cum interpretează Matei Călinescu, aplicând teoriile lui Freud și Jacques Lacan, „pierderea carnetului (care trimite la atitudinea profund ambivalentă a scriitorului față de țara sa de origine și de cultura ei) a prilejuit un al doilea «discurs reușit», textul însuși, rescrierea sa din memorie reprezentând, în același timp, un act literar și o îndelungă și susținută autoanaliză, precum și o formă de terapie” (Călinescu, *op. cit.*: 378). În concluzie, una dintre funcțiile scrisului evidențiate în această scriere confesivă este cea terapeutică, conflictul interior se rezolvă prin actul amintirii și al scrierii.

¹Menționăm că toate citatele din opera propriu-zisă (*Întoarcerea huliganului*) vor fi date din ediția a II-a, menționată la Bibliografie.

Bibliografie

1. Buciu, Marian Victor, *Zece prozatori exemplari (perioada comunistă)*, București, EuroPressGroup, 2007.
2. Călinescu, Matei, *Reflecții despre „Întoarcerea huliganului”*, în vol. Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, ediția citată.
3. Manea, Norman, *Întoarcerea huliganului*, ediția a II-a, postfață de Matei Călinescu, Iași, Editura Polirom, 2006.
4. Moangă, Emil, Mihai Iovănel, în *Dicționarul general al literaturii române*, L/O, coord. Eugen Simion, București, Univers Enciclopedic, 2005.
5. *L’Unita*, 1 aprilie 2004, reprodus în vol. Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, ediția citată, în *Ecouri din presa străină*.

THE ART OF SIMULATION IN LITERATURE AND FILM PRODUCTION: WHITE NOISE AND “WAG THE DOG”

Irina Elena Grigore

PhD Student, Ovidius University of Constanța

Abstract: This paper aims to examine how the representation of simulacra is depicted as a characteristic of American postmodern literature and film production, such as in Don DeLillo's *White Noise* and [Barry Levinson](#)'s film, “Wag the Dog”. The former represents the art of mass manoeuvring via media, while the latter stands for creating a war that never existed physically, through media and political oratory.

Defining the postmodernist characteristics applied in postmodern American fiction, Surber suggests that the term “postmodern” implies “large scale historically and cultural trends including various philosophical views” (Culture And Critique, 182) developed in art and literature, as well. As linked to DeLillo's fiction, the postmodern condition can be applied in terms of political and socio-economic systems. Moreover, one might assume that Postmodernism is not only the term that covers most of the events taking place in Don DeLillo's novel, as it happens in *White Noise*, but also the historical context that lead to the creation of the literary text.

In postmodern American novels, such as Don DeLillo's novels, *White Noise* and *Libra*, simulation stands for a symbol of forsaken reality, a manner of manipulation the masses, the weakness of the human mind.

White Noise explores several themes that emerged during the mid-to-late twentieth century, e.g., rampant [consumerism](#), media saturation, novelty academic intellectualism, underground conspiracies, the disintegration and reintegration of the [family](#), human-made [disasters](#) and the [potentially regenerative nature](#) of human [violence](#). The novel's style is characterized by a heterogeneity that utilizes different tones and voices that have the effect of yoking together terror and wild humour as the essential tone of contemporary America. Also, DeLillo's *White Noise* emphasises the political influence on people, as the ultimate force of manipulation, corruption, invented reality and destructive power of simulation.

As for the film production, “Wag the Dog” was produced in 1997 and presents how politics influence the media and so it influence people. The title of the movie “Wag the Dog” is an idiom that stands for means

of diverting attention from what would otherwise be of greater importance, to something else of lesser significance. Said the other way around it is the small and unimportant part which is normally leaded by the media.

The film encompasses the situation of the American president who was officially accused of having a sexual relationship with a young teenage girl who belonged to a society related to the girls escort in the White House two weeks before the presidential election. A media expert was called upon to solve the problem by creating a "fake" war with Albania in order to draw the public attention away from what has happened. The media specialists were able to divert the whole sex scandal situation through the film producer, Stanley Motss, played by Dustin Hoffman. The film producer manages to divert the public's attention on problems that may not be relevant to them through the use media, symbols and signs.

The war scene starred a young Albanian girl played by Kirsten Dunst running from a small Albanian town which was being bombed while she was holding a small kitten in her arms, screaming. The fact that she is trying to save her beloved cat gives the situation a dramatic impact. The old and torn down buildings give it a tragic perspective and make people understand that the bombing was happening in a poor and war shaken area. There is no trace of other humans, which makes the viewer wonder if she is the only survivor. Such situation promoted by the presidential propaganda emphasized the idea that the only person who could resolve the Albanian conflict was the president

One might consider that the contemporary world is dominated by the need to create a hyper-real reality, the need to exert power over the masses, the cathartic need of the human mind to believe the truth, in order to create balance between the existent reality and the created one, the loss of originality and the creation of fake as a condition of identity.

Keywords: manipulation, politics, propaganda , postmodernism, simulation

This paper aims to examine how the representation of simulacra is depicted as a characteristic of American postmodern literature and film production, such as in Don DeLillo's novel, *White Noise* and [Barry Levinson](#)'s film, "Wag the Dog". The former expresses the art of mass manoeuvring via the media, while the latter stands for creating artificial realities, such as a

war that never existed physically, through media and political oratory promoted by the media and television.

After World War II and the beginning of the Cold War, starting from 1947 until 1991, a series of changes in the American culture, social life and literature came to be seen as marking a transition from modernism to what would be called postmodernism. During this period, the USA became a highly economically and technically advanced society symbolised by indispensable items such as the car, the fridge and the television. The beginnings of this age are associated with conformity and blind consumerism, with credulity toward grand narratives that philosophers, such as Jean Francois Lyotard, Jean Baudrillard and many artists would consistently try to challenge, drawing attention to the power games in which manipulation by means of the mass media plays an important part.

Inspired by the history of that period, certain postmodern themes are consistently addressed and represented in various forms of art: the limitations of knowledge, the limitation of religion and science, limitations of reason, pluralism, identity and local truths.

Adding his voice to those of many theorists attempting to define the main characteristics of that age, Surber claims that the term “postmodern” implies “large scale historically and cultural trends including various philosophical views” (182) developed in art and literature, as well. As linked to DeLillo’s fiction, the postmodern condition can be applied in terms of political and socio-economic systems. One can safely say that Postmodernism is not only the term that covers most of the events taking place in Don DeLillo's novel, as it happens in *White Noise*, but also the historical context that lead to the creation of the literary text.

One of the most significant literary features in contemporary postmodernism is the element of pastiche, a stylistic technique that involves the imitation of other styles, without exaggerating or mocking the author’s intentions. Another important phenomenon reflected not only in literature, but in arts, political history and economy is what Baudrillard calls the precession of simulacra. Simulation emerged from a process to an image, a state of unreality, a condition of postmodern life, art, literature, identity, mentality, history, political and social grounds, leading to the creation of hyper-reality.

According to Jean Baudrillard’s theory of the precession of simulacra, simulation refers to a generation of lost models, a generation dominated by a reality without origins or reality, the

desolation of reality itself. Therefore, one might consider that the imaginary of representation is a copy of the real dominated by false values.

In the postmodern American novels, such as Don DeLillo's novels, *White Noise* and *Libra*, simulation stands for a symbol of forsaken reality, a manner of manipulation of the masses, the inability of the human mind to grasp the trickiness of various power games.

White Noise explores several themes that emerged during the mid-to-late twentieth century, e.g., rampant [consumerism](#), media saturation, novelty academic intellectualism, underground conspiracies, the disintegration and reintegration of the [family](#), human-made [disasters](#), but also the [potentially regenerative nature](#) of human [violence](#). The novel's style is characterized by a heterogeneity that utilizes different tones and voices that have the effect of juxtaposing terror and wild humour as the essential tone of contemporary America.

Don DeLillo's novels have been merely concerned with the relationship between representations of the American identity and the media, the perpetuation and promotion of an unreal real, an undesired but vital event which shapes reality into its own trap of the unreal in order to represent a new identity. So it happens in *White Noise*, in which life in contemporary America is similar to that depicted by Jean Baudrillard in his *The Precession of Simulacra*.

White Noise explores the world of information, how it is transmitted by what Arjun Appadurai calls in his article entitled "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy" the term "mediascape" (*The Globalization Reader*, 327) to the masses and what impact it has on the people. This term may be viewed as the "loss of the real" through simulation, the exchange of signs, images and codes encompass objective reality in such a way that signs become more real than reality itself.

White Noise focuses on the theme of death, paranoia, a fascination of the protagonist, Jack Gladney, for Hitler studies, WW II atrocities as they appeared to be transposed as a copy from the past to the late 60's, radiations and the inability for postmodern human beings to distinct the genuine from the fake. The novel tackles the main aspects of postmodern life; it portrays the electronic and technological effects on the meaning of everyday life in the postmodern age. People are shown to be living their lives, behaving, believing and disbelieving according to the massive impact of media flows, the TV being seen as a major product of manipulation, an iconic addictive object of the era people relate to giving them a new meaning in the post-industrial, consumer culture.

The TV in *White Noise*, especially in the first part of the novel can be viewed as a direct means of simulation offering a hyper reality to people, the main characters of the novel who perceive virtual reality as being real.

‘You have to learn how to look. You have to open yourself to the data. TV offers incredible amounts of psychic data. It opens ancient memories of world birth. It welcomes us into the grid, the network of little buzzing dots that make up the picture pattern. There is light, there is sound...look at the wealth of data concealed in the grid, in the bright packaging, the jingles...the medium practically overflows with sacred formulas if we can remember how to respond innocently.’ (WN, 49)

In his *The Precession of Simulacra* Jean Baudrillard describes this addiction as “the strategy of the masses” which, he explains, “is equivalent to returning to the system its own logic by doubling it, to reflecting meaning, like a mirror, without absorbing it” (59). In other words, Baudrillard sustains that separating individuals from reality is the main function of the media and this happens by making them living in a continuous simulacrum, especially that of TV.

The structure of the novel is wide and complex, as it is divided in three main parts containing 40 chapters. The second part of the novel, entitled “The Airborne Toxic Event” is comprised in the 21st chapter of the novel. This particular chapter offers the definition of the SIMUVAC organisation, or the “Simulated Evacuation”, as an example of the tension between what is real and what is artificial, between death inflicted in the human minds due to the previous wars and the political conflicts of the late 60’s.

Another means of simulation throughout the novel is represented by the SIMUVAC chemical spill from a rail car that released a black cloud scaring the Gladneys, as they were willing to evacuate the house they lived in, being afraid of a potential exposure to toxin and radiation. The characters act instinctually as recollecting the previous traumas suffered in WWII and the Cold War. Their mental vulnerability forces them to obey and believe everything they hear and see.

“‘They’re not calling it a feathery plume anymore.”

"What are they calling it?"

"A black billowing cloud."

"That's a little more accurate, which means they're coming to grips with the thing. Good."

"There's more," she said. "It's expected that some sort of air mass may be moving down from Canada."

"There's always an air mass moving down from Canada' (WN, 111)

Don DeLillo's *White Noise* portrays the American society as the victim of consumerism. Even though characters sometimes question aspects of society, such as the obsession with violence and the importance of the media, they end up in uncontrolled conformity of consumerism. Throughout the novel, the characters are described in terms of consumerism obsession as they blindly plunge into the vicious circle of material possession and media wield: 'My room is zoned for a hot plate. I'm happy there. I read the TV listings, I read the ads in *Ufologist Today*. I want to immerse myself in American magic and dread' (WN, 17). In other words, we might assume that the consumer culture in the novel suggest the loss of individualism and creates a "mass identity", all characters being influenced by the same "American dread". Nevertheless, the protagonist, professor Jack Gladney being obsessed with Hitler's political affairs and diplomacy offers a personal definition of the nature of conspiracy in politics regarding the attempt to murder Hitler:

'When the showing ended, someone asked about the plot to kill Hitler. The discussion moved to plots in general. I found myself saying to the assembled heads, "All plots tend to move deathward. This is the nature of plots. Political plots, terrorist plots, lovers' plots, narrative plots, plots that are part of children's games. We edge nearer death every time we plot. It is like a contract that all must sign, the plotters as well as those who are the targets of the plot.'" (WN, 24)

The title of the novel itself is rather contradictory and it might stand for the genuine inability of the human mind to seek and find the truth, the "noise"- the lies that lead to schizophrenia- "white", or the schizophrenia- "noise" that lead to nothingness- "white". A train car has been derailed, the characters Heinrich and Jack watch the smoke cloud and believe that the burning chemical in the air is Nyodene Derivative, a toxic substance that causes lumps in rats. At the radio, various symptoms are mentioned, such as nausea, skin irritation and sweaty

palms as potential symptoms of exposure, but Jack tries to remain indifferent, reassuring Heinrich that nothing bad can happen.

New symptoms are reported on the radio and the smoke cloud is given a new name: "The Airborne Toxic Event". Soon, a fire captain's car passes by, announcing an evacuation. The family packs up their things and is set toward an abandoned Boy Scout camp. At the radio, increasingly severe symptoms of toxic exposure are being announced. Sweaty palms and vomiting are replaced by comas, convulsions and miscarriages. Steffie and Denise experience some of the symptoms, but Jack wonders if they were truly being affected or were being influenced by the radio reports. Army helicopters light up the area, the family arrives at the camp where rumours about the government's implication in the event, disappearing helicopters and effects of Nyodene D. begin to circulate.

Also, the toxic cloud in *White Noise* could stand as a metaphor for the fear of death and the unknown, as John N. Duvall suggests, "a cloud of unknowing" (*The Cambridge Companion to Don DeLillo*, 153) with reference to the religious practices from the medieval times. The recollection of the medieval traumas and human's inability to escape religious punishments mirrors the limitation of the human condition, as applied in times of warfare and radiation experiments:

'But the smoke was plainly visible, a heavy black mass hanging in the air beyond the river, more or less shapeless. (...)

"The radio calls it a feathery plume," he said. "But it's not a plume."

"What is it?"

"Like a shapeless growing thing. A dark black breathing thing of smoke. Why do they call it a plume?"

"Air time is valuable. They can't go into long tortured descriptions. Have they said what kind of chemical it is?"

"It's called Nyodene Derivative or Nyodene D. It was in a movie we saw in school on toxic wastes. These videotaped rats." (WN, 109)

The schizophrenic dimension caused by the simulated event widens itself in such a way that people actually believe everything is real and possible. A man from SIMUVAC (abbreviation for "Simulated Evacuation") explains in vague and abstract terms the toxin's effects to Jack. He tells Jack that SIMUVAC is using their experience at the airborne toxic event, in order to prepare for a disaster simulation. When Jack returns from the SIMUVAC meeting he finds Babette reading tabloids to some blind people. She was reading an article in which a young girl, believed to be the reincarnation of a KGB assassin explained how she didn't fear death in her past life.

As Jean Baudrillard notes that: "the real is not only what can be reproduced, but that which is always already reproduced" (p. 146) In *White Noise*, simulation is not only a characteristic of contemporary existence, but it might represent a state of physical ease and freedom from pain. Therefore, the simulacra process becomes a tool people can define themselves, being against their own sense of reality. The simulacra, the television news, the radio reports, the medical devices are considered more real than the immediate personal experience of things and perceptions the characters of the novel possess. When "the airborne toxic event" began, Jack's wife, Babette, urges him to turn the radio off:

"So the girls can't hear. They haven't gotten beyond the déjà vu. I want to keep it that way."

"What if the symptoms are real?"

"How could they be real?" "Why couldn't they be real?"

"They only get them only when they're broadcast," (WN, 131).

DeLillo's *White Noise* emphasises the political influence on people, as the ultimate force of manipulation, corruption, invented reality and destructive power of simulation. The further on chapters, such as the 27th of the novel reveal the hyper-real dimension of the event and the terror it inflicts to common people:

My doctor, Sundar Chakravarty, asked me about the sudden flurry of checkups. In the past I'd always been afraid to know.

I told him I was still afraid. He smiled broadly, waiting for the punch line. I shook his hand and headed out the door. (...) Stretcher-bearers ran across the street. When the man with the whistle drew closer, I was able to make out the letters on his armband: SIMUVAC.

"Back it out," he said. "Street's closed."

"Are you people sure you're ready for a simulation? You may want to wait for one more massive spill. Get your timing down."

"Move it out, get it out. You're in the exposure swath."

"What's that mean?"

"It means you're dead," he told me. (WN, 202)

The world of *White Noise* based on the abstract transmission of information follows the importance of signs and codes and how common people are unable to recognize them, since they were educated in a way not to ask questions, but to obey and fear the political power.

Another example of creating the absolute fake due to political interests can be found in the film production, as well, not only in literature. "Wag the Dog" is a striking example of how the unreal dominates the real and affects the human mind, an unreal that is transmitted through media and television and how media is influenced by the politics.

"Wag the Dog", the movie was produced in 1997 and presents how politics influences the media and so it influences people. The title of the movie "Wag the Dog" is an idiom which stands for means diverting attention from what would otherwise be of greater importance, to something else of lesser significance. Said the other way around it is the small and unimportant part which is normally led by the media. The expression comes from the saying that "a dog is smarter than its tail", but if the tail was smarter, then the tail would "wag the dog". In other words, a much important event such as a war happening is overshadowed by something less important, a sex scandal.

The plot of the film is set under a real political circumstance from the 90s in the U.S.A.. Few days before the presidential election, a [Washington, D.C.](#) publicist (played by Robert De Niro) draws away the electorate from a [sexual scandal](#) by hiring a Hollywood film producer (played by Dustin Hoffman) to construct a fake war with [Albania](#).

The film was released one month before the uprising of the Monica [Lewinsky scandal](#) and the subsequent bombing of the [Al-Shifa pharmaceutical factory](#) in Sudan by the

Clinton Administration, which prompted the media to make comparisons between the film and reality.

The film encompasses the situation of the American president who was officially accused of having a sexual relationship with a young teenage girl who belonged to a society related to the girls escort in the White House two weeks before the presidential election. A media expert was called upon to solve the problem by creating a "fake" war with Albania in order to draw the public attention away from what has happened. The media specialists were able to divert the whole sex scandal situation through the film producer, Stanley Motss, played by Dustin Hoffman. The film producer manages to divert the public attention on problems that may not be relevant to them through the use media, symbols and signs.

Before anyone could think about what the president was doing, Conrad Brean, the expert manipulator, played by Robert De Niro molds the public into believing there is a war going on with Albania, helped by the producer, Stanley Motss, who arranges a war scene that would be seen worldwide on CNN. Brean and his companion Winifred Ames, played by Anne Heche intend to create a war by hiring an important Hollywood producer, Stanley Motts to script and direct the war. The war, however, will not exist in the real world, but is shot on a screen with actors and using the latest CGI effects to create an emotional propaganda effect people would watch on the TV.

The war scene starred a young Albanian girl played by Kirsten Dunst running from a small Albanian town, which was being bombed while she was holding a small kitten in her arms while screaming. The fact that she is trying to save her beloved cat gives the situation a dramatic impact. The old and torn down buildings give it a tragic perspective and make people understand that the bombing was happening in a poor and war shaken area. There is no trace of other humans, which makes the viewer wonder if she is the only survivor. Such situation promoted by the presidential propaganda emphasized the idea that the only person who could resolve the Albanian conflict was the president

Once again, the political power acts like a godly figure, its domination being transposed by the television directly into the eyes of the audience, in such a way that the reflected images become convincing. According to Eleftheria Thanouli suggestion in his work entitled "*Wag the Dog*": *A Study on Film and Reality in the Digital Age*, "Wag the Dog" exposes the 'intertextual relay of a film through mass media, that, eventually, shapes people's perception of reality and the

scenario of the film is made in such a way that it became “a regular entry in the US’s political lexicon” (p. 8). The so called “Albany war” becomes a pretext for the presidential elections. Since Albany had never been a threat to The United States of America, choosing an anonymous country to be saved by a super economical and political power was essential for people to believe that they need a proper leader in times of war and that only him, the future president could save them.

The movie which acts like a satire to the American scandals of the 90’s offers relevant hints to what was happening in the U.S.A.. Throughout the movie, the main characters are willing to collaborate in order to make a plan of mass manipulation via media, creating a fake story into a real situation that people would believe as being real:

Conrad Brean: “It’s all a pageant.”

Stanley Motts: “They want to destroy our way of life.”

(...)

Stanley Motts: “We just found out they have the bomb. It’s a suitcase bomb.”

“The Albanian terrorists have placed a suitcase bomb in Canada.”

Conrad Brean: “Nuclear terrorism is the future.” (imsdb.com)

Following the exchange between Brean and Motts, a crew of actors and celebrities are brought in to promote the war, including Willie Nelson, who conducts a hilarious, racially-integrated “We Are The World” style song, the “Good Ol’ Shoe” towards promoting the war as the defence of American freedom and democracy.

In other words, we might consider that the story of the film transposes the President’s willpower during a foreign war, through media. In order to make the audience forget about the sexual scandal, an unreal issue is created, the war in Albany, in order to offer a heroic shade over the President’s stained fame. The movie in its critical analysis of media presents how politics can influence the world- wide population making the people aware of its impact on the media. Another important aspect promoted in the film is how media adjusts itself to the population’s belief while making the people feel more secure and aware of what is accurately happening in their country and give them the feeling of being well informed.

One might say that the contemporary world as it appears in Don DeLillo's novel, *White Noise* and [Barry Levinson](#)'s film, "Wag the Dog" is a vast puzzle in which the need to dominate and to create a hyper-reality, the need to exert power over the masses, the cathartic need of the human mind to believe as well as its inability to see the truth, in order to create balance between the existent reality and the created one, the loss of originality and the creation of fake as a condition and identity. The two narratives are obviously symptomatic of a certain anxiety which is shared by a number of artists, as well as by a number of intellectuals in the western world, an anxiety which, nevertheless, casts its shadow over a considerable part of the world today.

References:

<http://www.imsdb.com/scripts/Wag-the-Dog.html>

Boli, John and Lechner, J. Frank. *The Globalization Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

Duvall. John N.. 2008. *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Surber, Jere Paul. 1998. *Culture And Critique: An Introduction To The Critical Discourses Of Cultural Studies*. Boulder: Westview Press.

Bibliography

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997.

Delillo, Don. *White Noise*. London, New York: Penguin Books, 1986.

Duvall, John N.. *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2008.

Jaap, Kooijman. *Fabricating the Absolute Fake: America in Contemporary Pop Culture*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

Laist, Randy. *Cinema of Simulation: Hyperreal Hollywood in the Long 1990s*. London, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2015.

Leitch, Vincent B. *The Norton Antology. Theory and Criticism*. New York, London: W. W. Norton and Company Inc., 2001

Surber, Jere Paul. *Culture And Critique: An Introduction To The Critical Discourses Of Cultural Studies*. Boulder: Westview Press, 1998.

[Thanouli](#) Eleftheria , *Wag the Dog: A Study on Film and Reality in the Digital Age*. London, New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2015.

URL: [http:// www. usingenglish.com](http://www.usingenglish.com)

www.imsdb.com

www.youtube.com

www.wikipedia.org

Acknowledgment

I would like to express my deepest appreciation to my advisor and coordinator, Professor Dr. Eduard Vlad, who has been a tremendous mentor for me. I would like to thank him for encouraging my research and for allowing me to grow as a research scientist.

I would also like to thank the scientific board and organizing committee, Professor Iulian Boldea for allowing me to participate to such an inspiring event, demonstrating that the concern for literature, discourse and intercultural dialogue is essential for a further academic development.

JAPANESE AMERICAN VOICES IN CONFLICT IN FISH HEAD SOUP BY PHILIP KAN GOTANDA

Iuliana Vizan

PhD Student, Ovidius University of Constanța

Abstract: The present research paper is intended to focus on the conflicts between the four Japanese characters from Philip Kan Gotanda's "Fish Head Soup". One of the aims of the present paper is to bring to the fore aspects related to the ways in which the characters from Gotanda's play interact by using their public and private voices as guiding points in their life choices, in this way proving that the four characters are unable to communicate efficiently. Another aim of the paper is to reflect on Michel Foucault's own interpretation of power in relation to knowledge and discourse because different forms of power encountered in Gotanda's selected play can be gained through the characters' consciousness of the world and revealed through their speech. Hence, the analysis will identify and work with concepts related to new historicism, an approach that focuses less on historical facts, and more on different representations of power and the structures of a culture. A third aim of the paper is to comment on how the characters' voices and implicitly behavior point to a certain loss of Japanese identity in the American space, thus proving that the four characters are representatives of Japanese Americans who are in fact misfits in a white society.

Keywords: discourse; power; ethnic identity; culture /vs/ society; inner /vs/ outer voices

The present research paper focuses on three important issues, namely on the interaction between the characters, on the American society depicted in the play which constantly exercises power over individuals with weak behavior and on issues related to Japanese identity in the American space. Gotanda's "Fish Head Soup" introduces four family members who are haunted by the ghosts of their own past in this way bringing to the fore aspects related to the conflicts that have arisen between the four characters. The family is torn apart by both familial and generational conflicts. Papa, for instance, exists in an illusionary world being unable to provide

for his family and thus constantly needing help from his wife and son. Dorothy, Papa's wife, is no longer willing to be the obedient wife anymore and seems to be spending less and less time at home. In fact, she is infatuated with an American Japanophile and has an affair with him. Victor, the older son, is a war veteran who is now confined to staying at home and taking care of his father in this way being emasculated. The only family member who at first sight seems to be in his right mind is Mat, the prodigal son who returns home after years of faking his death. Mat is the one who realizes that the family members are indeed traumatized by the racist views of the American society. While Mat attempts to convince the family to mortgage the house to finance his cinematic aspirations, each member confronts his/her internal manifestations of racism that ironically bind them together.

When analyzing the play one must pay attention to the ways in which the characters give meaning to their own interpretation of communication thus questioning their ideas and actions that would eventually help in understanding the unseen issues of a Japanese family. The paper will show that there are instances which depict the four family members being haunted by the ghosts of their own past, while on the other hand it will provide an insight into the tragic moments that led to the present situation. Because the family members constantly contradict themselves, through their discourse they prove that they refuse to acknowledge aspects related to their life in America, but at the same time they seem to have troubles in creating a real bond to their Japanese heritage. Hence, the present paper will specifically analyze the different ways in which inner and outer voices function in the Japanese American society as reflected by Gotanda's work, in this way bringing to the fore issues connected to memory, family history and more importantly, the power relations present in the play. Although "Fish Head Soup" provides an insight into the dramatic lives of Japanese Americans that fail to understand their own family issues due to miscommunication and stubbornness, the analysis will reveal the characters' awareness that racism and discrimination can either set them apart or bind them together.

Accordingly, the purpose of this paper will be to comment on numerous instances in which the four family members are haunted by the ghosts of their own past, while on the other hand it will provide an insight into the tragic moments that led to the present situation. The demonstration focuses on ethnic identity which play crucial roles in the American society, as reflected by Gotanda's work, as well as on a new historicist approach of the post World War II period.

For these reasons it is of extreme importance to first discuss some key terms relevant for the present analysis. The first selected term is ‘power’, which is considered to be the most important concept in new historicism, and according to Foucault’s writings, among which one should mention his *History of Sexuality* and *The Birth of the Prison* – where power is represented differently – one understands that power in itself is not a thing, but a relation. We could also agree to the fact that it refers to the relations of domination and resistance seen from social, political and cultural points of view. Moreover, due to the belief that “power is everywhere” and “comes from everywhere”¹, one should agree that the concept does not link to a unitary structure, but rather a kind of ‘metapower’ in the sense that it is the centre of numerous relations at all levels across the society, thus representing mechanisms of both selection and exclusion.

Another relevant key term is ‘discourse’ which refers to “ways of constituting knowledge, together with the social practices, forms of subjectivity and power relations which inhere in such knowledges and relations between them. Discourses are more than ways of thinking and producing meaning. They constitute the ‘nature’ of the body, unconscious and conscious mind and emotional life of the subjects they seek to govern”.² To put it differently, it refers to statements, texts and relationships that work together in order to form practices and fields of study in society.

According to Peter Weinreich as cited in the chapter “Ethnic Identity” from the *Encyclopedia of Applied Developmental Science*, the term ‘ethnic identity’ represents: “one’s identity as situated in a specific social context is defined as that part of the totality of one’s self-construal in which how one construes oneself in the situated present expresses the continuity between how one construes oneself as one was in the past and how one construes oneself as one aspires to be in the future”.³ What is more, if we were to discuss Thomas Eriksen’s own interpretation of ethnic identity, which states that it refers to “the relationships between groups which consider themselves, and are regarded by others, as culturally distinctive”⁴, then we could easily agree that the term not only refers to the acknowledgement of one’s identity in a particular

¹ Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. London: Penguin, 1992. p. 63.

² Weedon, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford, UK: B. Blackwell, 1987. p. 108.

³ “Ethnic Identity.” *Encyclopedia of Applied Developmental Science*. Ed. Celia B. Fisher and Richard M. Lerner. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2005. 415-420.

⁴ Eriksen, Thomas. “Ethnicity, Race, Class and Nation.” *Ethnicity*. Eds. John Hutchinson and Anthony D. Smith. Oxford: Oxford University Press, 1996. 28-33

ethnic group, but also in a particular society which is able to identify, accept or reject certain members belonging to a group.

When reading the play, one could easily observe that the characters seem to interact to each other, but instead the only interaction is between themselves. For instance, at the very beginning of the play Dorothy tries to tell Victor that the toilet is fine, but Victor is not paying attention and says: "I'm trying to fix the toilet".⁵ Another example of failed communication is presented when Mat, who already arrived home and spent the night with his family, is trying to convince Papa to sign the contract for the house mortgage. When doing so, Papa claims that "Mat's not my son. Victor's my son".⁶ These examples clearly show that the characters do not 'talk' to each other, but instead 'speak'. They do not seem to pay attention to their interlocutors and rather seem to talk to themselves. All these aspects clearly link to the misunderstandings between the characters.

Some of their numerous conflicts in the family revolve around the three family members who blame Mat for their troubles while Mat blames them for his own. Victor is 'taking care' of the house because of Dorothy's absence and his traumatic past in Vietnam, while Papa relieves tragic moments in his life i.e. his early years in the concentration camp and Mat's drowning in the river. Mat, on the other hand, claims that he has run away because he was ashamed of how his father reacted when he was verbally abused by an American. While Mat's memory is so powerful that he simply cannot bear to look up to his father, the reader understands that the pride of a Japanese was to keep silent and endure everything that came from the hostile white society. Moreover, the informed reader could relate Gotanda's "Fish Head Soup" with Julie Otsuka's historical fiction *The Buddha in the Attic* in which the nameless characters painfully acknowledge that "the only way to resist [...] is by not resisting".⁷ One could easily recognize that Papa is trying to fight against the white supremacy in his own way, namely by keeping his feelings under control.

The already mentioned conflicts go hand in hand with the representations of power depicted in the play, representations seen through the lenses of knowledge and discourse. For instance, all characters are aware that the American society has power over weak individuals like

⁵ Gotanda, Philip Kan. "Fish Head Soup". *Fish Head Soup and Other Plays*. Seattle: University of Washington, 1995. p. 10.

⁶ Gotanda, Philip Kan. *Ibidem*. p. 29.

⁷ Otsuka, Julie. *The Buddha in the Attic*. New York: Alfred A. Knopf, 2011. p. 52.

Japanese Americans. Papa reminisces about the time when he was forced to sell his land after the War, Dorothy still wonders what she has done wrong to be put in a relocation camp, while Victor remembers the moment when he was wounded in Vietnam. He painfully acknowledges: "They wouldn't pick me up, the medics, I was lying there, bleeding all over, they were picking everyone else up. I kept screaming, 'I'm an American, I'm a Japanese American, I'm not VC'. But they wouldn't pick me up".⁸ Clearly, his confession is one of the most powerful ones in the play probably because of the insistence on his war trauma. Even if Victor is an American citizen, his trauma is related to his race. He was discriminated based on the color of his skin instead of being acknowledged as an honest American citizen.

As stated before, power relations are concerned with mechanisms of both selection and exclusion. In his few moments of clarity, Papa mentions something related to his decision of selling his land right after the World War II started. Because he was 'selected' to move in concentration camps, he was, implicitly, excluded by the American society. The same could be said about Dorothy, who still wonders what she has done wrong to be sent in camp. Victor seems to be the most visible example of selection and exclusion because he expressed his desire to fight for the United States in Vietnam and he was accepted. However, when he was wounded, the American soldiers refused to help him. He obviously felt excluded (hence his war trauma) and this instance makes the reader wonder if there was a time when he was accepted at all by the society in which he lives. Mat also goes through several processes of selection after faking his death. He has the chance to appear in commercials and films, but his climax is the adult film shot in Tokyo. Because he did not have the chance to become an American actor, he took advantage of his Japanese appearance and of the stereotypes that revolve around his culture. What is shocking here is that Dorothy watches his film when she meets her American Japanophile in the hotel room. Clearly all characters are haunted by their own mistakes and each of them exposes one another in a more terrifying way.

In terms of how the Japanese identity is seen in the American space depicted in the play, one could only add that all four characters are aware of their own sickness in one way or another. Even if Papa, Dorothy and Victor seem to be infected with the racist disease, Mat is the only one who has a chance to escape it. In fact, when Papa repeatedly said the 'you're not my son' phrase,

⁸ Gotanda, Philip Kan. *Ibidem*. p. 37.

he meant to say that Mat cannot be his son because he was away for so many years and there is a chance that he might not be infected. When trying to describe the family's disease i.e. racism, Papa claims: "The moment you leave your mama's stomach it begins to feed on you. Entering your body, your blood, your mind – so that your thoughts, your thinking, it's all filled with the sickness. The sickness that is pushing and moving your life with its silent hands. Cutting its way into your skin with lies, into your body, all inside of me. Eating me up, like a cancer, eating me away..."⁹ Interestingly enough, this quote presents the shift from the personal pronoun 'you' and possessive adjective 'your' to the object pronoun 'me', thus succeeding in distancing from the reader, who probably identifies with 'you' and 'your' and approaching towards his own feelings and thoughts. Hence, Papa succeeds in creating a bond between his description and himself. It is as if he already knows that 'you' and 'me' make 'us' – the people from the society who are striving to succeed in everyday life.

Mat is another character who hopes to avoid the family's sickness, but finds he has already inherited it and claims that: "Then I hear this tiny voice. Coming from somewhere deep inside me. I couldn't recognize it before. And I wouldn't put a name to it because I knew if I listened to it I would die. But this time. This time I had to listen to it. And I knew what it was. It was you, Papa, you. And as I listened to you inside me I felt the fear. The intimidation. The sickness. [...] I felt you inside of me. But papa, it wasn't just the sickness. No, no, it was much, much more. It was the ability to see it, give the sickness a name".¹⁰ By giving racism a face and a name, one could easily agree that the characters acknowledge the existence of racism as it becomes an empowering experience and a collective response. Moreover, in terms of discourse, one could state that Mat's inner voice gains power and, thus, turns into a voice that anyone could hear and identify with. His voice is no longer his own, but his Papa's and it is intimidating because Mat realizes that one cannot let go of his/her heritage. The sickness is frightening because it is real and one has to fight it, embrace it and live with it at the same time.

But whose sickness is Mat talking about? Is it really his own or is it referring to the sickness of the society? Because the disease bears the name of 'racism' and also because 'ethnicity' is connected to 'us' while 'race' is bound to 'them', according to Banton in Eriksen's

⁹ Gotanda, Philip Kan. *Ibidem*. p. 64.

¹⁰ Gotanda, Philip Kan. *Ibidem*. p. 66.

study,¹¹ there is no doubt that Mat is talking about the American society and its own problems connected to immigrants of Japanese descent in the post World War II years. When eventually identifying with his own kin, Mat claims that: “They’ll run Papa. They’ll have to run because it won’t be just my voice... It will be out voice – yours and mine. Mama’s and Victor’s, Ojiichan’s and Obaachan’s, on and on. GATHERING LIKE A STORM DEEP DOWN INSIDE AND HURLING OUT WITH A FURY OF BEATINGS, HOWLS AND SCREAMS! THEY’LL HAVE TO RUN – CUT, BOUND, RIPPED TO SHREDS BY ITS FORCE!”.¹² In other words, apart from recognizing that he cannot run from his racial background, Mat is not attempting a riot against the people who have harmed him and other family members as well. One could also add that, despite the effects of racism, people can rise above it and claim a nobler sense of humanity. Individuals can in fact change and transcend their situation of powerlessness by bringing together people who share the same experiences and talk with the same voice.

Hopefully, this paper has demonstrated that Gotanda’s characters play crucial roles in the American society, as they wage a war against racism by struggling with both inner and outer conflicting voices. This paper has also proved that representations of power can make themselves visible not only through oral discourse, but also through the characters’ inner voice. More importantly, one should remember that power plays a crucial role when looking at the relationship between society and individuals as it is concerned with the process of selection and exclusion. While the parents had to spend some years in relocation camps, Victor was selected to fight for the country in which he was born and lived. At the same time, there were instances when the characters were excluded by the American society: while both Papa and Dorothy seem to have lost parts of their identity throughout the years, Victor is still haunted by his own traumatic events related to the Vietnam War. In a similar way, Mat was selected to act in Japanese adult movies, thus proving that his own process of exclusion had already begun.

¹¹ Eriksen, Thomas. *Ibidem*. p. 29.

¹² Gotanda, Philip Kan. *Ibidem*. p. 66.

Bibliografie

1. Eriksen, Thomas. "Ethnicity, Race, Class and Nation." *Ethnicity*. Eds. John Hutchinson and Anthony D. Smith. Oxford: Oxford University Press, 1996. 28-33.
2. "Ethnic Identity." *Encyclopedia of Applied Developmental Science*. Ed. Celia B. Fisher and Richard M. Lerner. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2005. 415-420.
3. Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge*. London: Routledge, 1989.
4. Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. London: Penguin, 1992.
5. Gotanda, Philip Kan. "Fish Head Soup". *Fish Head Soup and Other Plays*. Seattle: University of Washington, 1995.
6. Otsuka, Julie. *The Buddha in the Attic*. New York: Alfred A. Knopf, 2011.
7. Weedon, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford, UK: B. Blackwell, 1987.

COMEDY AND ITS BEGINNINGS. ARISTOTLE AND THE SUPERIORITY THEORY

Miruna Iacob

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract :The present paper attempts to configure the role of Aristotle's vision in order to achieve a comprehensive perception of the comic as an aesthetic category. The complexity of this notion derives from the multitude of functions it acquires throughout time in relation to social and cultural evolution of communities. The comic receives its well-deserved attention in the paradigms of modernity when the levels of interpretation come together under the form of three major theories: the superiority theory, the relief theory, and the incongruity theory. Aristotle's view on the comic will be subsumed under the heading of the superiority theory, thus unveiling some of the features of the Ancient culture which operates with an emotional-affective specificity, quite different from the modern system of values.

Key words: comic, superiority theory, Aristotle's view, Ancient cultures, modernity

1.Introducere

Comicul este una dintre categoriile estetice care a câştigat treptat interesul filozofilor, psihologilor, sociologilor şi în general al cercetătorilor, nefiind un concept a cărui importanţă să fie înţeleasă şi recunoscută încă de la primele tentative de cartografiere din Antichitate. Comicul este o noţiune complexă, ancorată ferm în dimensiunea socială, beneficiând de o multitudine de interpretări sub aspect cronologic şi cultural. Fiecare epocă va adăuga o nouă încărcătură semantică, dezvăluind astfel progresiv un nou spectru de funcţii şi de fiecare dată o nouă configuraţie axiologică. Aşa cum remarcă şi G. C. Gregory, comicul evoluează odată cu civilizaţia, autorul observând o umanizare a acestui concept în raport cu ideea de progres al

societății, al tehnologiei, și noi perspective asupra necesităților și asupra calității vieții. (2014: 11) Globalizarea este cea care a contribuit la schimbarea percepției asupra comicului, multiplicând accepțiile, orientarea și implicit consecințele acestui termen. Cu alte cuvinte, comicul din Antichitate diferă de comicul înțeles de modernitate mai ales prin prisma semnificației sale individuale și sociale. Schimbările de paradigmă, civilizația și noua viziune asupra lumii au dat naștere unui interes sporit pentru comic în perioada modernă. Astfel, teoriile moderne ale umorului au conferit o nouă definiție râsului, re acordându-i atenția cuvenită. Comicul este una dintre cele mai interesante forme de ilustrare a complexității ființei umane. Acesta constituie o parte vie și veșnic transformabilă a realității; acea esență aparent amorfă și autonomă în ocurența sa accidentală sau intenționată, calibrată la valențele spirituale muabile ale discursurilor. Tocmai prin faptul că este supus unor metamorfoze dintre cele mai inedite, trecând prin filtrul unei varietăți de tipare și împrumutând forma culturii din care emerge, acesta poate fi privit oricum numai nu ca o noțiune simplă, cu o definiție general valabilă – acea reducere metodică și la care au aspirat de-a lungul timpului mulți cercetători ai acestei categorii estetice cu ramificații abundente sub aspectul semnificației. Foarte mulți dintre aceștia, cu precădere filosofi și psihologi, au încercat să determine un algoritm al comicului prin disecarea mijloacelor sale de realizare, însă la fel de mulți au eșuat să capteze esența comicului tocmai prin distanțare față de ansamblu, ocolind o abordare circulară și neintrusivă a existenței circumstanțiale a comicului. În acest sens, Peter Berger amintește în introducerea din cartea sa *Redeeming Laughter* de slăbiciunile și fragilitatea comicului care, prin caracterul său evaziv datorat unei generoase palete de interpretări, necesită o abordare detașată, de observație circumspectă și circulară pentru a-i descoperi secretele, prin contrast cu o investigație directă și agresivă, care ar bloca mecanismul cercetării într-o frontieră de nedepășit. Mai mult, Peter Gay, în debutul lucrării sale, *The Bite of Wit* susține că umorul este o chestiune serioasă care, pentru a-și păstra farmecul și hazul, nu pretinde nicio explicație suplimentară. Ca atare, studiile asupra comicului pornesc în descifrarea acestui concept într-o manieră diferențiată și adaptată domeniului în care se face cercetarea, fără însă a răspunde întru totul întrebărilor esențiale pe care le ridică acest fenomen. Însuși autorul John Morreall dedică studiul său *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor* unei persoane pe nume Jordan, despre care susține va fi găsit leacul pentru cancer și boala Alzheimer până se vor fi clarificat pe de-a-ntregul toate aspectele privitoare la această noțiune densă și inepuizabilă sub aspectul interpretărilor.

Rămânând în viziunea critic-exploratorie a lui Peter. L. Berger, acesta identifică un complex de inferioritate impus asupra comicului încă din perioade ancestrale, spre deosebire de alte domenii care au suscitat mai mult interes. Tocmai prin bogăția contextelor socio-politice o anumită glumă poate fi privită cu amuzament într-o cultură, însă cu oroare și dramatism într-o alta. Prin caracterul său de natură să stârnească diverse controverse ideatice și să pună sub semnul întrebării suita de convenții sociale, comicul a avut o poziție marginală în rândul subiectelor preferate de cercetători. Puțini dintre ei au valorificat comicul și l-au investit cu credibilitatea care i se cuvine – deși votul de încredere a fost nu de puține ori solicitat – pentru că nu prezenta în mod necesar acea seriozitate intrinsecă, demnă de a fi studiată și de a înnobila gândirea universală, așa cum o fac alte principii mai virtuozose și solemne prin gravitatea lor existențială. Un astfel de exemplu ar fi Aristotel, gânditorul cu care îmi și deschid cercetarea asupra comicului și care plasa comedia într-o categorie inferioară, a ridicolului, a urâtului, așa cum reiese din *Poetica* sa.

Teza mea de doctorat implică și un demers teoretic în cadrul căruia documentez și dezvolt ocurența comicului de-a lungul timpului și impactul său socio-cultural din Antichitate până în modernitate. Întrucât îmi propun ca abordarea mea să fie interdisciplinară în scopul de a consolida linia directoare a cercetării, ideile se vor coagula în jurul mai multor puncte nodale, printre acestea enumerându-se și cele trei mari repere în materia umorului: teoria superiorității, teoria eliberării și teoria incongruenței. Lucrarea de față redă o suprapunere a teoriei superiorității cu viziunea aristoteliană asupra comicului, aspect prezentat mai pe larg în lucrarea mea de doctorat.

Cele trei teorii moderne vor contribui atât la o mai bună înțelegere a *Poeticii* aristoteliene asupra acestei categorii estetice, cât și la conturarea unor perspective generale de interpretare a mecanismelor umorului. Primele opinii formulate în legătură cu acest concept sunt asociate, de obicei, numelui lui Aristotel. Originile absconse ale comicului se reduc la conținutul primei părți a *Poeticii* aristoteliene, a cărei chintesență este o discuție despre tragedie și trăsăturile sale, tangențial atingând și problema comediei.

2. Funcțiile comediei în viziunea aristoteliană. Asocierea cu teoria superiorității.

Poetica este un studiu în două părți, în care prima parte este axată pe problema definirii tragediei și dublarea aserțiunilor prin exemplificări. Din nefericire, partea a doua a studiului care s-a pierdut, s-ar fi concentrat asupra comediei. Un exemplu relevant care ar putea reflecta intenția gânditorului de a trata ulterior comedia ar fi prima frază a capitolului VI din prima parte a *Poeticii*: „Vom vorbi mai târziu despre arta de a imita în hexametri și despre comedie; să vorbim despre tragedie” (1957: 24). Debutul *Poeticii* conține intenția de a aduce lămuriri privitoare la imitație prin trasarea unei structuri tripartite menite să distingă între mai multe tipuri de concretizare a acesteia: prin mijloace, obiect și felul imitației. Exemplificarea în capitolul II a acestei structuri aristoteliene oferă doar un prim scurt prilej – de altfel, edificator pentru întreaga concepție a lui Aristotel asupra comediei – de a defini comedia în contrast cu tragedia prin prisma reprezentării: „Aceeși deosebire desparte tragedia de comedie: aceasta din urmă vrea să înfățișeze oamenii inferiori realității, cealaltă vrea să-i arate mai buni decât sunt în realitate.” (1957: 15-16) Nefiind rezervat în declarații admiraive față de opera lui Homer, Aristotel îl recunoaște pe poetul grec ca fiind un deschizător de drumuri pentru comedie: „În ce privește pe Homer, el a strălucit în genul serios (în adevăr, el singur a compus opere care nu numai că sunt frumoase, dar reprezintă și imitații dramatice), și tot el cel dintâi, a arătat forma viitoare a comediei: în loc să compună defăimări, el a făcut din ridicol o imitație dramatică, deoarece „Margites” este pentru comedii, ceea ce „Iliada” și „Odiseia” sunt pentru tragedii.” (1957: 20) Abia în capitolul 6, Stagiritul discută succint despre genul minor reprezentat de comedie, deklasat, ignorat și retrogradat pe seama neputinței de a atinge sublimul prin milă și frică asemenea tragediei sau de a reda monumentalitatea existenței într-o formă fidelă realității.

În viziunea lui Aristotel există o linie fermă de demarcație între noțiunile de tragic și comic, genuri privite din unghiuri diametral opuse. Tragedia, în puritatea și autonomia sa, apare ca o formă solemnă cu resorturi axiologice, menită să angajeze personaje superioare din punct de vedere etic în situații excepționale, grandioase prin natura lor. Tragedia este o formă de afirmare a măreției umane, în vreme ce comedia, pe de altă parte, în viziunea lui Aristotel, nu întrunește aceleași calități. Filosofia, interesată de sublim, și nu de ridicol, o plasează în categoria genurilor inferioare. Eroul tragic pretinde un public elitist, nobil și sofisticat, preocupat de aspecte ale spiritului, capabil de *catharsis*, adică de o combustie internă, spre deosebire de eroul comic al cărui amuzament nu se propagă decât în sfera oamenilor obișnuiți, ancorați în dimensiunea

inferioară a corporalității. Pentru Stagirit, așadar, comicul este o definiție a defectului, insuficienței, a slăbiciunii umane. „Comedia este așa cum am spus, imitația unor oameni cu o morală inferioară, nu o imitație a oricărui fel de viciu, ci a celor din domeniul ridicolului, care este o parte a urâtului. În adevăr, ridicolul este un cusur și o urâciune fără durere, nici vătămare; așa de pildă, masca comică este urâtă și schimonosită, fără expresie de suferință.” (1957: 22) În studiul lui Gregory, autorul îl citează pe Gomperz care surprinde în ridicol dubla natură a eliberării și a incongruenței dintre defecte și context, tot în virtutea unui contrast cu o stare inițială de fapt. Altfel spus, urâtul stânjenește, incomodează tocmai pentru că nu reflectă ordinea, ritmul, măsura, atribuite în mod normal frumosului. (*The Nature of Laughter*, apud Gomperz, 2014: 102). Mai mult, și Coleridge conchide că gânditorul conceptualizează râsul prin prisma inadecvării spațio-temporale, fără a provoca frica sau suferință. (*The Nature of Laughter*, apud Coleridge, 2014:103) Deși Aristotel sugerează preocuparea antecesorilor pentru tragedie, acordându-i el însuși o deosebită importanță sub aspect formal și tehnic în această primă parte a *Poeticii*, comediei îi atribuie un statut neprivilegiat aprioric: „Transformările treptate ale tragediei, ca și numele celor care le-au făcut ne sunt cunoscute; începuturile comediei însă nu putem ști cum vor fi fost, pentru că ea nu era luată în seamă.” (1957: 22) Caracterul antagonic al celor două noțiuni cu funcții diferite dă naștere unui anumit tip de teorie în viziunea lui Gregory, și anume a unei teorii a degradării râsului, definind degradarea prin prisma înșelării așteptărilor invocând totodată și necesitatea eliberării, fără de care se schimbă semnul ecuației comice. (2014: 110) Fără a mai aduce mențiuni asupra comediei, celelalte capitole ale *Poeticii* sunt dedicate în continuare principiilor care trebuie să stea la baza unei tragedii desăvârșite, comparații între tragedie și epopee, distincții importante între istorie și tragedie, împărțirea tragediei în prolog, episod exod și cântul corului, greșelile frecvente ale poezilor și metodele de preîntâmpinare a erorilor de construcție. Care este deci funcția comediei în viziunea lui Aristotel?

Cercetătoarea Lane Cooper, în studiul său intitulat, *An Aristotelian Theory of Comedy with an Adaptation of the Poetics and a Translation of the Tractatus Coislinianus*, sintetizează într-o manieră clară și constructivă particularitățile distinctive ale comediei și felul în care se manifestă și se experimentează plăcerea. Două preocupări ale autoarei atrag atenția: prima vizează identificarea funcțiilor comediei așa cum apar expuse în *Poetica* aristoteliană, iar o a

doua sondează terenul interpretărilor comicului pentru a legitima probabilitatea unui *catharsis* asemănător cu cel prezent în tragedii.

Identificând unsprezece funcții ale comediei conform viziunii lui Aristotel, autoarea rămâne în spațiul aserțiunilor care pot fi probate cu argumente sau descrise și definite prin opusul lor, așadar, se distanțează teoretic de posibilitatea ipotezelor refutabile și a speculațiilor. Primul aspect pe care îl sesizează la abordarea Stagiritului este cel al relațiilor cauză-efect. Dacă tragedia inspiră milă și frică, atunci de bună seamă comediei îi sunt rezervate alte emoții. (1922: 60) Al doilea aspect identificat implică o privire de ansamblu asupra plăcerii provocate de orice artă mimetică, în speță și de comedie. Al treilea principiu, derivat din cel anterior, are în vedere configurația subiecților plăcerii, cei care o experimentează, trăsăturile subiecților preferați de Aristotel fiind maturitatea, caracterul rațional și spiritul cultivat. Ulterior, spectatorul trebuie să conștientizeze și să observe procesul prin care arta imită viața. Aceste raționamente îi vor aduce astfel satisfacția cunoașterii. Urmează apoi o dezvoltare conceptuală oferind detalii despre specificitatea acestei plăceri și resorturile sale cu rădăcini în formele de percepție a defectelor, a neajunsurilor, a urâtului, în definitiv, într-un sens al disproporției. (1922: 61) Plăcerea rămâne principala funcție a comediei, cu dispersie externă și internă, aceasta fiind experimentată atât în intimitate, cât și în audiența unui teatru. Autoarea menționează că acest efect poate fi numit psiho-fiziologic. Alți adjuvanți care ranforsează efectele comediei sunt muzica și spectaculosul, de o mare însemnătate în special atunci când piesa se desfășoară într-o altă lume. Mirarea și incredibilul prilejuiesc întrebări care conduc din nou spre satisfacția cunoașterii. Descoperirile și elementele surpriză fac parte din efectul comic în măsura în care preschimbă nefericirea în bunăstare, o caracteristică a celor mai multe situații care stârnesc râsul. Nu în ultimul rând, Lane Cooper observă că dacă în inima tragediilor se află acel *pathos* care insuflă sentimente de suferință și amărăciune, atunci și comediile se fundamentează pe un eveniment desfătător, amuzant și ridicol. (1922: 62)

Studiile lui Aristotel au reprezentat un important punct de reper în înțelegerea tragediei de la începuturi până în prezent, spre deosebire de comedie, care a fost disputată cu mai puțină intensitate. Suite de întrebări au fost formulate de savanții preocupați de studiul *Poeticii*, cu scopul de a determina o simetrie permutabilă a raportului dintre tragedie și *catharsis* în sfera comicului și de a identifica într-un mod precis specificitatea sentimentelor și emoțiilor evocate

de comedie, prin comparație cu tragedia care, așa cum am observat din opiniile lui Aristotel, are menirea de a stârni mila și frica. Opinia critică generală indică adesea faptul că elaborarea de prezumții pe această temă conduce, în esență, către întreprinderea unui demers speculativ sau cel mult bazat pe un pluriperspectivism interpretativ. În această direcție care încearcă pe cât posibil evitarea unei abordări unilateralizatoare se îndreaptă și exercițiul de probare a catharsis-ului în comedie al autoarei Lane Cooper.

Discuția începe în prima instanță de la o corelație între genuri și emoții. Cooper observă că în concepția lui Aristotel tragedia era o modalitate de a scăpa de emoții reprimite. (1922: 65) Cu alte cuvinte, acesta credea că oamenii experimentează la diferite niveluri mila și frica, și că eliberarea de sub povara acestor emoții putea avea loc prin prezența la o manifestare artistică a acestor senzații în tragedie. Tratamentul, susține autoarea, este unul homeopatic. Pentru a explica și simptomatologia emoțională a comediei, Cooper recurge la *Retorica* lui Aristotel, de unde extrage doi termeni, mânia și invidia, ce vor servi unei scurte analize a efectelor comediei. Dacă mila și frica se identifică aproape perfect cu sentimentele individului din audiență în cazul tragediei, mânia și invidia pot fi eliminate prin reprezentarea altor sentimente în cazul comediei. Poetul comic poate alege ca actanți oameni mânioși, însă nu în exclusivitate; acesta poate opta și pentru alte tipuri precum bufonul sau sarcasticul. Comedia astfel reprezintă inversul tragediei, având un sistem de operare bazat pe alopatie, de natură să declanșeze efecte contrare emoțiilor inițiale. (1922: 67)

Odată ce elementul care provoacă suferința este eliminat și se instalează plăcerea, atenția se focalizează și aspra periferiei comicului: asupra elementelor de suspans care declanșează ulterior surpriza și asupra lipsei de concordanță dintre așteptări și realitate. Surpriza și suspansul sunt aspecte comune atât tragediei, cât și comediei, cu diferența că în timp ce natura incidentelor tragice este serioasă, la evenimentele comice, tonul este unul jovial. Autoarea observă, de asemenea, flexibilitatea viziunii aristoteliene de natură să atribuie mai multe puncte nodale de coagulare a catharsisului comic, deopotrivă prin emoții ca invidia sau mânia, și prin însuși râsul, considerat mijlocul de eliberare al energiei și ingredientul principal în aprecierea comediei. (1922: 70)

Ca revers al monedei, voi recurge la abordarea lui George Duckworth care, mai degrabă fidel unei imagini globale, de ansamblu asupra comicului, aduce mai aproape și instrumentarul modern de investigare a genului comic. În viziunea autorului, în primul rând comicul se discută ca entitate conceptuală, abstractă și generală, apoi se înțelege prin teorii ale modernității.

Pe scurt, voi anticipa câteva dintre ideile aferente unor teorii moderne pe care le voi dezvolta ulterior mai pe larg în cercetarea mea. Studiul lui George E. Duckworth la care doresc să fac referire urmărește funcțiile și diseminarea comediei în perioada Antichității, în timpul romanilor. Rostul acestui mic excurs este de a reafirma contribuția lui Aristotel – așa cum intenționează și autorul, de altfel – la înțelegerea ideii de comic, așa cum este conceput în perioada modernă. Duckworth propune o viziune detașată asupra comicului, distanțarea și categorisirea simplă fiind necesare pentru o înțelegere globală a noțiunii. Succint, el sugerează că la baza oricărei teorii asupra comicului se află fie principiul superiorității, fie cel al incongruențelor, fie o combinație a celor două. Potrivit lui Duckworth, deși astăzi un instrumentar de interpretare a comicului dispune de o sumedenie de teorii precum cea realistă, cea mecanică, literară, metafizică sau cea psihanalitică, o interpretare coerentă se reduce la o viziune de ansamblu cu o structură cel mult tripartită. (1971: 310) Ca atare, punctul de plecare a lui Duckworth se regăsește în sinteza lui Eastman, conform căruia există trei tipuri de explicații ale comicului: una care găsește sursa comică în dezamăgire, una care găsește sursa comică în satisfacție și una care găsește sursa comică în combinația celor două. Însă și această structură este reductibilă la alte două principii: cel al superiorității, având originea în anticul răs disprețuitor și fiind asociat cu Hobbes și „gloria subită” care provoacă râsul, a cărui sursă comică se află în spirit, și cel al incongruenței, sau al contrastului, a cărui sursă comică zace în intelect. (1971: 310) Conform studiului, cei mai mulți autori iau calea analizei prin contrast în disecarea faptului comic, măsurând golurile dintre așteptări și realitate, dintre prezent și viitor, dintre actual și posibil.

În primul rând, George Duckworth găsește principiul superiorității ca fiind unul dintre elementele care au materializat entuziasmul spectatorilor romani, pe filiera a două direcții: personajele și desfășurarea acțiunii. După o analiză a personajelor din diverse comedii romane, Duckworth reafirmă concluzia lui Aristotel despre statutul îndoielnic și inferior al personajelor realizat prin retrogradarea lor deliberată cauzată de un comportament inadecvat, de accentuarea

unor tendințe vicioase, de expunerea unui caracter moralizator exagerat sau pierderea unor valori precum bun simț sau integritate. (1971: 314) Personajele care activează în acest spațiu al ridicolului și al caricaturii (nu însă și al satirei sau al malițiozității) declanșează astfel în audiență sentimentul superiorității.

Cât privește desfășurarea acțiunii, sursa comicului ia naștere din dispuneri reticulare de greșeli sau capcane, neînțelegeri și erori în cadrul cărora personajele orbecăie fără direcție. Neînțelegerile și confuziile între personaje, schimburile voluntare sau involuntare de identitate constituie, după Duckworth, principala sursă a comicului în piesele romane întrucât spectatorul poate aprecia și anticipa umorul care însoțește demersul lucrurilor. Astfel, finalitatea comică a multor opere din perioada respectivă depindea de ideea unui public cunoscător al secretului din spatele încurcăturii.

În același spirit, aș dori să închei prin punctarea unor particularități ale comicului, așa cum reies din analiza contrastivă pe care o face Henri Bergson între comedie și tragedie. Comicul este muabil și pretinde la rândul său muabilitate. Aceasta ar fi una dintre trăsăturile pe care le evidențiază autorul prin contrast cu tragedia și eroii acestuia. Acesta susține că „un personaj de tragedie nu va schimba nimic din conduita sa, pentru că va ști cum l-am judeca; ar putea să persevereze, chiar și cu conștiința deplină a ceea ce este el, chiar și cu sentimentul foarte limpede al ororii pe care ne-o inspiră. Însă când o greșeală ridicolă începe să fie conștientizată drept ridicolă, se caută modificarea ei, cel puțin la exterior.” (2014: 24) Autorul astfel aderă la o concepție potrivit căreia comicul caută să taxeze, dar și să modifice defectele umane, aspectele putrede ale unei societăți. Râsul fiind un gest social, implică o permanentă conștientizare și revelarea imediată a substraturilor netede, rigide și mecanicizate, două concepte preferate de autor și recurente pe tot parcursul studiului. Așadar, o a doua funcție a râsului stabilită de Bergson este și cea corectivă.

Mai mult, rămânând în această paradigmă antitetice, într-o interpretare ușor exagerată a gestualității ca etichetă socială, autorul evidențiază și aspecte ale corporalității care se manifestă diferit în tragedie tocmai prin prisma mecanicizării trupului, a unei blocări materiale care l-ar determina pe purtător să experimenteze nesiguranța și disconfortul. De aceea, potrivit observațiilor lui Bergson, „eroii tragediei nu beau, nu mănâncă, nu au nevoie să se încălzească.

Dacă este posibil, nici măcar nu se așază. A se așeza pe scaun în mijlocul unei tirade ar echivala cu a-și aminti că are un corp. Napoleon, care avea și fler de psiholog, a remarcat că se poate trece de la tragedie la comedie prin simplul fapt de a se așeza pe scaun” (2014: 48)

Bibliografie

1. Aristotel, *Poetica*, Editura Științifică, București, 1957
2. Berger, P., *Redeeming Laughter*, De Gruyter, 2014
3. Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, Editura All, București, 2014
4. Duckworth, E. George, *Nature of Roman Comedy, A Study in Popular Entertainment*, Princeton University Press, New Jersey, 1971
5. Cooper, Lane, *An Aristotelian Theory of Comedy with an Adaptation of the Poetics and a Translation of the Tractatus Coislinianus*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1922
6. Gregory, J.C., *The Nature of Laughter*, Taylor & Francis Group, 2014
7. Morreal, John, *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*, Wiley-Blackwell, 2009
8. Gay, Peter. 1991. “The Bite of Wit”. *Proceedings of the American Philosophical Society* 135 (3). American Philosophical Society: 327–31. <http://www.jstor.org/stable/986770>.

THE OSTALGIC NOVEL IN THE POSTCOMMUNIST ROMANIAN LITERATURE

Iulia Maria Câmpeanu

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: During the years following the fall of the USSR and the demolition of the Berlin Wall, the collective memory of the former communist states seemed to be suffering from what Svetlana Boym names in her book, The Future of Nostalgia, a "selective forgetting". This phenomenon led to the birth of a "counter-memory" of communism, one in which this political regime is remembered as an era of social and economic stability, in total opposition to the contemporary society, profoundly affected by change in all areas. The great majority of specialists named this attitude "nostalgia for communism", but, in the Germany of the 1990's, another term became widely used: "ostalgie" or "ostalgia". The aim of this paper is to answer the following questions: Has the postcommunist Romanian literature been affected by ostalgia? If so, can we talk about an ostalgic novel in Romanian literature? Furthermore, I will attempt a classification of the so-called ostalgic novel.

Key-words: ostalgia, communism, postcommunism, ostalgic novel, marginal discourse.

În statele foste comuniste din Europa de Est, în anii imediat următori de după destrămarea Uniunii Sovietice și căderea Zidului Berlinului, memoria colectivă asupra perioadei totalitare a început să fie afectată de un soi de „uitare selectivă”.¹ Acest fenomen a dus la instaurarea unei veritabile „contra-memorii”² a comunismului, una în care acesta este evocat ca o perioadă de stabilitate socială și economică, aflată în opoziție cu societatea contemporană, profund afectată

¹ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001, p. 92. (orig. „selective forgetting”)

² Daphne Berdahl, *(N)ostalgie for the Present: Memory, Lonhing, and East-German Things* în „Ethnos”, vol. 64, nr. 2, 1999, p. 202.

de schimbare în toate domeniile. Majoritatea specialiștilor a numit această atitudine „nostalgie după comunism”, însă, în Germania, încă din anii '90, s-a impus termenul „ostalgie”, care, prin structura sa semantică, este extrem de sugestiv cu privire la fenomenul pe care îl denumește. Fiind alcătuit din termenii germani *Ost*-est și *Nostalgie*-nostalgie, conceptul se referă, evident, la una dintre modalitățile de raportare ale germanilor (îndeosebi a celor din fosta RDG) la socialismul din Germania de Est. În lucrarea de față, îmi propun să trasez coordonatele ostalgiei în literatura română postcomunistă și să argumentez existența a ceea ce voi numi „roman al ostalgiei”. Întâi de toate, însă, se impune o incursiune în istoria fenomenului.

Ostalgie – conceptualizarea unui trend

Termenul „ostalgie” a fost utilizat pentru prima dată într-un cadru neoficial, de către comedianul Bernd Lutz Lange³, iar una dintre primele teoretizări notabile ale acestuia îi aparține lui Daphne Berdahl, care, în 1999, publica, în revista *Ethnos*, eseul *(N)ostalgia for the Present: Memory, Longing, and East-German Things*. În viziunea autoarei, ostalgia este un soi de nostalgie care încearcă „să recupereze, să valideze și să consolideze o memorie colectivă a unui trecut comun”⁴, precum și să „revendice un fel de *Heimat* (casă sau țară de baștină) romantizată și glorificată voalat”⁵. De altfel, însuși conceptul de „nostalgie”, inițial un neologism medical inventat în 1688 de medicul elvețian Johannes Hofer pentru a denumi o maladie fiziologică al cărei simptom era sentimentul profund de dezrădăcinare cauzat de depărtarea de patria natală și al cărei unic leac era întoarcerea acasă, însuși nostalgia, așadar, presupune această dimensiune a unui *Heimweh* (termen cu care, de altfel, este și sinonim) pricinuit de absența unei *Heimat*. Structura etimologică a termenului „nostalgie” este, și ea, relevantă în acest sens. Cele două substantive de origine grecească care îl alcătuiesc, *nostos*-întoarcere și *algos*-tristețe, sugerează tocmai această melancolie provocată de dorința de a revizita un timp apus sau un loc drag din trecut.

La fel ca și memoria, nostalgia este strâns legată de imaginație, care umple golurile formate odată cu trecerea timpului. De aici, latura utopică sau atopică⁶ a nostalgiei, pe care

³ Cf. Martin Blum, *Remaking the East German Past: Ostalgia, Identity, and Material Culture* în „Journal of Popula Culture”, vol. XXXIV, nr. 3, 2000, p. 230.

⁴ Daphne Berdahl, *op. cit.*, p. 203.

⁵ *Ibidem*, p. 202.

⁶ Cf. Svetlana Boym, *op. cit.*, p. 67.

Svetlana Boym o descrie foarte pertinent ca pe „o dublă expunere sau o suprapunere a două imagini – a locurilor natale și a străinătății, a trecutului și a prezentului, a visului și a vieții de zi cu zi”.⁷ Nostalgia amestecă adevărul și ficțiunea până în punctul în care acestea nu mai pot fi deosebite, ajungându-se la crearea unei patrii imaginare sau, în termenii Svetlanei Boym, la crearea unei „patrii-fantomă”⁸.

În studiul său din 2001, *Nostalgia for the Future*, Svetlana Boym pune problema existenței unei „nostalgii după comunism” (nu folosește termenul „ostalgie”), pe care o investighează în legătură cu memoria colectivă a societății ruse postcomuniste cu privire la trecutul totalitar. Deși contextul este ușor diferit, consider că ideile și teoriile autoarei pot fi transferate la nivelul stării de lucruri din România. Înainte de a le expune, menționez că dau conceptului de memorie colectivă tocmai sensul pe care i-l dă Svetlana Boym, pornind nu doar de la teoriile lui Maurice Halbwachs, ci și de la ideile lui Mihail Bahtin și Lev Vygotsky, potrivit cărora conștiința umană este dialogică, ea formându-și o imagine asupra lumii prin intermediul dialogului cu alte conștiințe și discursuri culturale. La baza memoriei colective stă tocmai acest dialog dintre conștiințe descris ca o rețea de aduceri-aminte individuale care „oferă o zonă de stabilitate și normalitate în mijlocul curentului de schimbare care caracterizează epoca modernă”.⁹

Situându-se, în opinia Svetlanei Boym, undeva între memoria individuală și cea colectivă, nostalgia după comunism joacă, și ea, rolul unui „mecanism de apărare împotriva ritmului accelerat al schimbării”¹⁰ care a afectat societatea rusă postcomunistă. Faptul că oamenii sunt nostalgici după viața în comunism nu presupune neapărat și dorința de a reinstaura regimul totalitar, ci arată, mai degrabă, faptul că nu se regăsesc în noua societate a prezentului, care pare să le fi anihilat individualitatea culturală odată cu pătrunderea valului occidental. Astfel peste Istoria „mare” a comunismului, se suprapun istorii personale, care cauzează ceea ce Svetlana Boym a numit „uitare selectivă”. Comunismul nu mai este privit ca un regim politic criminal, ci ca o epocă a copilăriei și a tinereții fericite, născându-se, astfel, o „contra-memorie” a comunismului, cunoscută sub numele de ostalgie.

⁷*Ibidem*, p. 12. (t.n.)

⁸*Ibidem*, p. 15. (t.n., orig. „phantom homeland”)

⁹ Cf. Svetlana Boym, *op. cit.*, pp. 85-86. (t.n.)

¹⁰*Ibidem*, p. 99. (t.n.)

Romanul ostalgiei

Cu toate că, în România, nostalgia comunismului nu are latura pregnant consumeristă pe care fenomenul german o prezintă¹¹, mecanismele care au declanșat-o sunt, în principal, aceleași. Vladimir Tismăneanu este în asentimentul lui Daphne Berdhal atunci când afirmă că, la noi, ostalgia „trădează o pierdere a memoriei publice”, astfel că cei mai mulți dintre (n)ostalgici (sau utopici, după cum îi numește Tismăneanu) „nu tânjesec după un comunism real, ci după unul romantizat”.¹² Această „tendință de idealizare a socialismului”, crede politologul, se datorează „minusurilor informării și formării publice a unei conștiințe istorice adecvate”.¹³ Într-adevăr, în România, după cum bine se știe, comunismul a fost declarat și acceptat ca fiind un regim politic „criminal” abia în 2006, în urma Raportului Comisiei Prezidențiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România. Aceasta după ce, mai bine de un deceniu, opinia publică a ignorat aproape complet istoria comunismului și dovezile activității ilegite a acestui regim.

Atitudinea duos-nostalgică față de trecutul comunist este, în România, vizibilă mai ales în producțiile culturale. Să ne amintim, de pildă, de colecția de „legende urbane” adaptată cinematografic sub titlul *Amintiri din epoca de aur* (2009), care, deși nu adoptă neapărat o perspectivă ostalgică, evocă regimul comunist într-o manieră jucăușă, ironică, iertătoare. În aceeași manieră prezintă comunismul și romane precum *Simion liftnicul*, al lui Petru Cimpoeșu, *Băiuții*, de Filip și Matei Florian sau *Sînt o babă comunistă!*, al scriitorului ieșean Dan Lungu. Toate aceste producții culturale oferă acea viziune alternativă asupra socialismului românesc, contrară opiniei oficiale lansate de Raportul Tismăneanu și, oarecum, mai apropiată de opinia populară. Iată, din nou, contra-memoria populară postulată de Svetlana Boym. În cele ce urmează, mă voi opri asupra acestor texte românești și voi propune o clasificare a romanelor ostalgiei.

Întâi de toate, mă opresc asupra conceptului de „roman al ostalgiei”, prin care înțeleg, după cum sugerează însăși denumirea pe care o propun, acel tip de text românesc care propune un contra-discurs al comunismului, o viziune alternativă asupra vieții în acest regim politic, o perspectivă marginală, care nu coincide cu cea oficială. Romanul ostalgiei așază în centrul său

¹¹Pentru o prezentare detaliată a fenomenului, vezi Daphne Berdahl, *op. cit.*

¹² Vladimir Tismăneanu, *Despre nostalgia comunismului, peronism și spaima de libertate*. Disponibil la adresa: <https://tismaneanu.wordpress.com/2010/12/15/despre-nostalgia-comunismului-peronism-si-spaima-de-libertate/>. Ultima accesare: 12.02.2016.

¹³*Ibidem*.

puncte de vedere personale, un comunism „personal”, deci, care ignoră realitățile dure ale Istoriei mari și le rememorează doar pe acelea individuale, care, puse față în față cu societatea contemporană consumeristă, devin simboluri ale unei lumi a stabilității. Pe scurt, romanul ostalgiei este romanul care deplânge apusul comunismului, însă nu al comunismului Istoriei mari, ci al unui comunism „personalizat”. În fine, romanul ostalgiei dă glas acelor viziuni „marginale”, care, altfel, sunt îngropate de discursul oficial.

Romanele ostalgiei pot fi identificate, în principal, în rândurile prozei douămiiste. Unele dintre acestea îmbină ficțiunea cu (auto)biografia și memoriile (ca, de pildă, *Băiuțeii* al fraților Florian), dând naștere acelei autoficțiuni despre care s-a tot vorbit în ultimii ani în critica literară românească și întărind, deci, teoria că romanul ostalgiei aduce în prim-plan un comunism „personal”. În rândurile următoare, voi propune o clasificare bipartită a romanelor ostalgiei.

1. Romanul copilăriei în comunism

Scriitorii douămiști fac parte din ultimele generații care și-au trăit copilăria în comunism, mai exact, în ultimii ani ai regimului. Acestui fapt i se și datorează, probabil, apariția unor romane pe această temă, autorii resimțind un soi de datorie de a menține vie o perspectivă secundară, dar nu mai puțin adevărată asupra vieții în comunism. Cumva ferită de zgomotul Istoriei, copilăria în comunism pare să fi fost la fel de fericită și lipsită de griji precum copilăria sub orice alt regim politic, iar scriitorii români propun tocmai această perspectivă, combinând ficțiunea cu autobiografia și creând așa-numita autoficțiune. Printre aceștia se numără, după cum am afirmat mai devreme, frații Florian, **Filip și Matei Florian**, care, în 2006, publică romanul *Băiuțeii*, ajuns deja la a patra ediție și tradus în patru țări (Polonia, Marea Britanie, Spania, Bulgaria). În această categorie ar mai putea fi încadrat **Ștefan Baștovoi** care, deși este basarabean, a publicat *Iepurii nu mor* în România, în anul 2002. La fel ca și *Băiuțeii*, *Iepurii nu mor* are în centrul său un copil, un băiețel pe nume Sașa, care copilărește în Moldova comunistă. Spre deosebire de romanul fraților Florian, însă, copilul din *Iepurii nu mor* manifestă un soi de admirație puerilă și naivă pentru tovarășul Lenin, efect al propagandei și al educației prin sloganuri și imnuri comuniste care se face în mediile școlare. Astfel, dimensiunea ostalgică a romanului este dublată de una a condamnării aluzive a comunismului. Demn de menționat, aici, este și *Strada*, de **Adrian Chivu**, nu doar pentru evocarea ironic-nostalgiei a copilăriei în comunism, ci și pentru calitatea sa de experiment lingvistic. În fine, romanul lui **Doru Pop**, *O*

telenovelă socialistă, a cărei evocare nu se oprește, însă, strict la copilărie, ci trece și prin adolescența și anii de adult tânăr ai protagonistului, constituindu-se astfel, un soi de bildungsroman al tânărului sub comunism.

2. Romanul generației pierdute

Lipsindu-i dimensiunea autoficțională, romanul generației pierdute este, în opinia mea, romanul ostalgiei prin excelență. Dacă, în cazul romanului copilăriei în comunism viziunea centrală îi aparține unui copil care nu înțelege pe deplin lumea în care trăiește și pentru care regimul politic nu are nicio relevanță, cu romanul generației pierdute lucrurile stau diferit. De această dată, perspectiva este aceea a adultului, a omului obișnuit care și-a trăit cea mai mare parte a vieții în comunism, ducând o existență docilă și, deci, relativ liniștită. Viața în tranziție a acestei categorii de oameni devine, raportată la comunism, agonie pură. Pentru această categorie de oameni, comunismul a însemnat un trai „îndestulat”, un loc de muncă și o locuință asigurate, aspecte care cântăresc mai greu decât cealaltă față a acestui regim politic, aceea a torturilor, a lagărelor și a persecuțiilor, pe care, de altfel, n-au cunoscut-o niciodată. Discursul romanului generației pierdute este contra-discursul/contra-memoria comunismului prin excelență. Încadrez în această categorie, în primul rând, romanul lui **Dan Lungu, *Sînt o babă comunistă!***, pe care îl consider cap de listă. Protagonista, Emilia Apostoae este reprezentanta unei întregi societăți sugrumate de schimbările aduse de epoca de tranziție, de pierderea locurilor de muncă, în fine, de capitalism. Prin raportare la societatea prezentului, comunismul devine alternativa dezirabilă, ca simbol al unei lumi a tinereții, a fericirii și a stabilității financiare. Tot aici se încadrează, în opinia mea, romanul-parabolă al lui **Petru Cimpoeșu, *Simion liftnicul***, care propune, tot pe fundalul epocii de tranziție, o viziune nostalgic-ironică asupra comunismului. Ce-i drept, aceasta ocupă un loc secundar în roman, însă nu poate fi ignorată. Locatarii blocului cu zece etaje de pe strada Oilor din Bacău alcătuiesc un micro-univers al tranziției dure, în care omul simplu, naiv și lobotomizat de comunism, se lasă sedus și păcălit de „minunile” capitalismului (de la CARITAS, până la emisiunile de la BBC sau Loto).

Concluzii

Romanul ostalgiei propune, așadar, o viziune unitară asupra comunismului, fie că este vorba de perspectiva copilului sau de cea a adultului. În ambele cazuri este adus în prim-plan un

punct de vedere minoritar, secundar, marginalizat, care era, însă, necesar să fie făcut cunoscut. Succesul acestor romane, atât în țară, cât și în străinătate, dovedește amploarea fenomenului nostalgiei după comunism și, deci, imposibilitatea ignorării lui. Această revizuire a comunismului pe care o propun autorii menționați de mine este, însă, posibilă numai în contextul societății actuale, a cărei instabilitate profundă proiectează asupra comunismului o lumină idilică și îl transformă într-un spațiu al evaziunii din calea prezentului și a viitorului care se arată tot mai sumbru. Este vorba, în fapt, despre o utopie în sens invers. Lumea ideală nu mai este proiectată în viitor ci trecutul este reimaginat, reinventat, după coordonatele unei lumi ideale.

Bibliografie

1. Ștefan Baștovoi, *Iepurii nu mor*, Ediția a II-a revăzută, Polirom, Iași, 2007.
2. Adrian Chivu, *Strada*, Polirom, Iași, 2012.
3. Petru Cimpoeșu, *Simion liftnicul*, Polirom, Iași, 2012.
4. Filip Florian, Matei Florian, *Băiuțeei*, prefață de Radu Cosașu, Polirom, Iași, 2012.
5. Dan Lungu, *Sînt o babă comunistă!*, Polirom, Iași, 2007.
6. Doru Pop, *O telenovelă socialistă*, Cartea Românească, București, 2013.
7. Daphne Berdahl, *(N)ostalgie for the Present: Memory, Lonhing, and East-German Things* în „Ethnos”, vol. 64, nr. 2, 1999.
8. Martin Blum, *Remaking the East German Past: Ostalgie, Identity, and Material Culture* în „Journal of Popula Culture”, vol. XXXIV, nr. 3, 2000.
9. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001.
10. Andrei Simuț, *Romanul românesc postcomunist între trauma posttotalitară și criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări*, Cercetare postdoctorală.
11. Vladimir Tismăneanu, *Despre nostalgia comunismului, peronism și spaima de libertate*. Disponibil la adresa: <https://tismaneanu.wordpress.com/2010/12/15/despre-nostalgia-comunismului-peronism-si-spaima-de-libertate/>. Ultima accesare: 12.02.2016.

ALEXANDRU IVASIUC. THE NOVEL OF DERISORY

Paula Ioana Bacter (Bronț)

PhD Student, University of Oradea

Abstract: Communist regime offered little options to intellectuals who found themselves forced to live among barriers imposed by society. Furthermore, this external environment is transformed into a cage where from the captive can only escape within himself. Alexandru Ivasiuc, an exponent of the '60s generation, experienced through his characters an escapade in an universal time, a time of the consciousness. The impossibility of living in the present sends the reader, together with the narrator, in key moments from characters' lives such as: childhood, adolescence, war times etc.

The author does not emphasize his protagonists, thus they becoming universal. People are not individualized, the topics are derisory, they do not communicate anything significant but try to define themselves in terms of repressed experiences. They experiment true identity crises as Miguel, the narrator of Ivasiuc's last novel – Racul (1976), concludes. Here begins a search for the lost time that confirms the characters' inability to live the present moment. They experience real tragedies because they are unable to cope with the fact that the present is constantly undermined by the eternally existing past.

Key words: Ivasiuc, derisory, novel, identity, the past

Timpul naratorilor din romanele lui Alexandru Ivasiuc nu este unul prezent. Noțiunea de timp pentru dr. Ilea, Ilie Chindriș, Ion Marina, Liviu Dunca, Dumitru Vinea, Miguel nu există. Ele trăiesc într-o lume bine pusă la punct, ce cuantizează fiecare minut, dar care nu sunt conștienți de ea.

Inițial, toate personajele sunt prezentate la timpul prezent, fiecare având o vârstă venerabilă, o carieră și o viață ce pare activă, mulțumitoare. Criza majoră apare când în viața lor intervin acei factori interni ce au fost ignorați și înlăturați. Precursorul acestor crize ale vârstei sunt fie dragostea, moartea, reflexia în oglindă, teama etc.

Personajele nu trăiesc propriul timp – prezentul. Ei nu și-au acceptat trecutul și astfel se vor întoarce mereu în el. Naratorii trăiesc acel timp refulat al copilăriei, al adolescenței, al războiului. Alexandru Ivasiuc își definește eroul privit din perspectiva mitului și care: „nu se mișcă în concretul relațiilor sociale, ci înglobează în însăși structura sa, de data asta neliniștită, dezvoltarea istorică, termenii ei cei mai largi”¹. Timpul devine prezent pentru aceste personaje în momentul întâlnirii cu: moartea – Ion Marina, Miguel, Dumitru Vinea; cu iubirea – dr. Ilea, Liviu Dunca.

Pentru ei nu există noțiunea de *acum*, ci doar doar *de atunci*. Viitorul este aproape inexistent. Pentru dr. Ilea, Ion Marina, Liviu Dunca nici măcar oamenii pe care îi întâlnesc nu prezintă particularități. Rutina îi împiedică să observe mai mult decât niște fețe șterse. Valeriu Cristea observa că: „Al. Ivasiuc e un analist invederat, înverșunat. Până și trăsăturile feței, la el, nu sunt descrise, ci deduse din sunetele respirației, din amintiri, din urme”².

Autorul nu-și reliefează protagoniștii, ei devenind astfel universali. Oamenii nu se individualizează, subiectele de discuție sunt derizorii, ei nu comunică ceva semnificativ, totul este în van, fără perspective. Cei pe care îi întâlnești zilnic devin ca microscopul prin care privești, ca mobilierul la care scrii - anonimi. „Individualul trece, generalul rămâne. Individualul este o simplă iluzie, strălucirea de o clipă a unei raze de soare pe suprafața apei, numai generalul există cu adevărat în timp, nemuritor ca soarele și ca apa”³, spunea Nicolae Manolescu.

În toate romanele lui Ivasiuc ne întoarcem într-un trecut al conștiinței. Cristian Moraru era de părere că: „nu putem vorbi la Ivasiuc de autenticitatea <<clasică>> a retrospecției pentru că trecutul nu este recuperat în forma sa genuină, ci decupat în anumite segmente purtătoare a unor experiențe considerate decisive dintr-o perspectivă prezentă”⁴. Personajul principal își reia firul vieții și îl prezintă atât lui, cât și cititorului.

a) Sub semnul oglinzii

O poartă a timpului se dovedește oglinda care este aliat al acestuia și potrivnic al celui ce se privește în ea. Pe rând, personajele sunt reflectate de acest obiect al lui Narcis. Cele mai

¹ Alexandru Ivasiuc, *Avatarurile eroului*, în *România literară*, an II, nr. 39 (51), 25 septembrie 1969, p. 9.

² Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, București, Editura Cartea Românească, 1970, p. 119.

³ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. II, București, Editura Minerva, 1981, p. 230-231.

⁴ Cristian Moraru, *Proza lui Alexandru Ivasiuc. Antonimia imaginii*, București, Editura Minerva, 1988, p. 50.

pregnante imagini în fața oglinzii sunt ale lui Ilea și ale lui Dumitru Vinea. Îmbătrânirea este singura care autentifică existența timpului.

Realizarea deșertăciunii vine inevitabil către anii bătrâneții, la fel ca în cazul Ecclesiastului. De aceea, doctorul Ilea: „a ales ordinea contra dezordinei, spațiul contra timpului, morfologia contra fiziologiei, cunoașterea contra trăirii. Numai ce poate primi o formă, numai ce se lasă limitat de contururi precise, numai ce este stabil poate fi stăpânit cu adevărat, prin faptul că poate fi cunoscut”⁵.

Doctorul Ilea este trezit la realitate de imaginea sa în oglindă. Pe ea se bazează legătura cu realitatea pe care și-a construit-o. Imaginea lui se destramă în fața unei alte realități și îi mărturisea studentei că: „nu din frică nu m-am uitat în oglindă. Nu puteam să-ți opun numai aspectul meu de acum, ființa mea din acest moment; nu era de ajuns”⁶. Dezamăgit de reflexie („îmi priveam cearcănele în oglindă și reflectam întâi asupra stării prin care am trecut”), el își neagă existența dată de trupul muritor: „ca să scap cu adevărat din ea, după un procedeu cunoscut”⁷. Normalul și legătura cu acesta se realizează prin rutina zilnică: bărbieritul. Imaginea distorsionată din oglindă îi oferă siguranța existenței în prezent.

În romanul *Păsările*, Liviu Dunca îi tot menționează Margaretei că ea ar sta *sub semnul oglinzii*. Margareta – imaginea iubirii și a unei posibile salvări – e iluzorie, trecătoare. Femeia e o imagine deformată a imaginației sale. Aceste concepte ajunge să i le implementeze și ei, transformând lumea în acea realitate deformată proiectată de oglinda sufletului lui Liviu, deoarece: „în oglindă imaginile stau și se mișcă dezlipite de mirosurile lor și de greutate, nu sunt decât subțire pânză, aproape abstractă ca visurile ei”⁸, după cum spune Margareta.

b) Refugii înșelătoare

Majoritatea personajelor lui Ivasiuc își încep confesiunea pornind din copilărie. Însă copilăria nu este locul de refugiu în memorie. Din contră, ea este umbrită de momente ce au marcat în mod negativ viața personajelor. La Ivasiuc până și perioada cea mai inocentă din viața omului este convertită de răul general.

⁵ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, p. 225.

⁶ Alexandru Ivasiuc, *Vestibul*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 13.

⁷ Idem, *Ibidem*, p. 31.

⁸ Alexandru Ivasiuc, *Păsările*, ediția a IV-a, prefată de Nicolae Manolescu, București, Editura Minerva, Colecția Biblioteca pentru toți, 1977, p. 183.

Astfel aflăm de întâmplarea din copilăria lui Ilea – cea cu veverița; din copilăria lui Ilie Chindriș – tabloul stră-bunicului; Liviu Dunca – figura bunicului și spânzurarea Ștefaniei. Romanele impresionează prin: „insistența cu care scriitorul descrie fenomenul de *regresiune*”⁹, spunea Liviu Petrescu. Ca să scape de carcera prezentului, personajele fug în trecut doar ca să descopere că au intrat într-o altă temniță, ca într-un *șir nesfârșit de burți*.

Dacă prezentul nu poate fi trăit, viitorul este de neconceput. Romanul *Păsările* începe cu fraza: „Măcar de ar exista un viitor”¹⁰. Ivasiuc, poate instinctiv, nu dă posibilitatea personajelor sale de a se gândi la un viitor. Personajele sunt conștiente de soarta lor, după cum reiese din monologul lui Liviu Dunca: „va trebui să fug, înțelegând prea bine ce înseamnă asta: să nu ai viitor (...), în fața mea viitor să nu fie decât o repetare de zile aproape identice, orice s-ar întâmpla în jur, orice s-ar întâmpla cu mine, în bine sau rău”¹¹. Romanele încep cu sfârșitul.

Fluxul conștiinței trimite personajele constant în momente refulate. Singurul timp și spațiu în care ele se pot desfășura sunt cele deja asumate sau experimentate. Scriitorul recunoaște defectul protagoniștilor săi care: „eșuează pentru că se zbat în ceea ce nu este, și eșecul lor este propriul meu eșec”¹².

Alexandru Ivasiuc mărturisea că el trăiește *foarte rar* în prezent deoarece realul nu poate fi niciodată atins fiindcă omul are mereu regrete și năzuințe– oscilează între trecut și viitor. „De aici și o anumită tensiune specială a romanului modern, care nu lasă să se <<scurgă liniștit viața>>, ci o violentează, o chestionează, se miră și se minunează de ea”¹³. Opera se naște din aceste divergențe în urma detașării ce dă capacitate de a reflecta asupra lor.

1. *Fumul trecutului*

Una din scenele cele mai bine realizate din romanului *Vestibul* este o rememorare a doctorului a unei întâmplări din copilărie care l-a marcat și pe care Alexandru Ivasiuc o descrie ca *adevărată*¹⁴. Împreună cu mai mulți copii, Ilea se juca în pădure. O veveriță este capturată și devine principala atracție în jocul copiilor. Au început să se *joace* cu ea, smulgându-i păr din coadă și mai apoi arzând-o pe picioare.

⁹ Liviu Petrescu, *Estetica romanului*, în *Steaua*, an XX, nr. 5 (232), mai 1969, p. 48-51.

¹⁰ Alexandru Ivasiuc, *Păsările*, p. 3.

¹¹ Idem, *Ibidem*, p. 3.

¹² Alexandru Ivasiuc, *În căutarea prezentului în Luceafărul*, an XI, nr. 28, 13 iulie 1968, p. 7.

¹³ Alexandru Ivasiuc, *Avatarurile eroului* în *rev. cit.*, p. 9.

¹⁴ Florin Mugur, *Profesiunea de scriitor*, București, Editura Albatros, 1979, p. 160.

Scena aduce cu un ritual dintr-un vechi trib uitat de lume. Copii incantau: „joacă, Moș Martine, că-ți dau pâine cu măslina”, în timp ce: „veverița dansă înnebunită, și în curând, animalul ăsta, pe care-l credeam mut, începea să geamă ca un copil”¹⁵.

Cântecul, însă, îi unea și îi asemena cu acei vânători tribali, care sperie fără să fie măcar văzuți, care îngrozesc prin acele tonuri de neînțeles, deci cu atât mai înspăimântătoare deoarece el: „căpătase un ritm mult prea aprins, prea viu ca să se poată transforma numai în mișcarea școlară a palmelor, a aplauzelor. Acum își mișcau și picioarele, țopăiau, apoi dansau cu adevărat, un dans cu totul neobișnuit, pe care nu-l învățaseră niciodată. Glasurile lor se transformau și ele, întâi în tonalitate, deveneau mai ascutite, apoi se întretaiau, cuvintele nu se mai articula, deveneau sunete răgușite, guturale, vocile nu aveau nimic de copil, făceau un salt brusc din copilărie”¹⁶. Copiii urmează un ritual, devenind un fel de preoți ce pregătesc o jertfă unui zeu necunoscut unde participarea este totală și direcția e unică: jertfa.

Întrebarea care se pune este: de ce Ilea își amintește această scenă la aproape patruzeci de ani distanță? Răspunsul îl descoperă victima la zeci de pagini distanță, în mijlocul unei alte scene la fel de violentă – interogatoriul dezertorului, unde: „Năvălea în cameră un miros de fum, de foc în pădure”¹⁷. Violenta la care a fost părtaș l-a urmărit ani în șir și memoria sa involuntară o conectează cu acel miros specific.

Fluxul conștiinței îl plasează pe narator într-unul din momentele importante și, spre surprinderea neuromorfologului, această întâmplare din copilăria atât de îndepărtată se dovedește definitorie în formarea sa ulterioară ca adult. Naratorul descoperă neputința de care a dat dovadă. Dorința lui de a opri acel masacru a fost devansată de lașitatea sa. Verbalizarea gândului este imposibilă pentru Ilea, căci el: „nu se mișcă în concretul relațiilor sociale, ci înglobează în însăși structura sa, de data asta neliniștită, dezvoltarea istorică”¹⁸.

Într-un moment de rațiune, Ilea eliberează veverița. Acest act are un rezultat neașteptat asupra celor ce simțeau nevoia de a *devora ceva*, iar scena devine și mai barbară. Gestul lui survine prea târziu și veverița moare, stârnind dorința de răzbunare a *cetei*. Frica o identifică acelui rânjet – prima violență fizică și emoțională pe care a trăit-o. Teamă se instalează definitiv

¹⁵ Alexandru Ivăsiuc, *Vestibul*, p. 39.

¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 40.

¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 205.

¹⁸ Alexandru Ivăsiuc, *Avatarurile eroului în rev. cit.*, p. 9.

în viața lui și scăparea vine în urma pierderii conștiinței, a ruperii oricărei legături cu lumea reală.

Empatia ne ajută să simțim stările băiatului ce devine: „mut și ei țipau în jurul meu, și răsuflau sacadat, iar respirația lor îmi arunca fumul bețelor aprinse, întinse oblig spre mine înspre față. Atunci doar am simțit briceagul în mână, pe care-l strângeam inconștient”¹⁹. Instinctul pune stăpânire pe individ în orice situație limită.

Scena ne duce cu gândul la *Împăratul muștelor*, al lui William Golding. Natura umană, din fire, este una violentă. Dorința de a răni un animal pentru așa-zisa distracție, venită din partea unor copii, preconizează adulții ce vor deveni odată cu trecerea anilor. Detaliile sunt numeroase. Impactul este major. Cititorul participă direct împreună cu cel care le rememorează atât de intens.

2. „Să te joci de-a nu te juca”

Copilăria marchează negativ și destinul lui Ilie Chindriș. El îi povestește Olgăi despre camera în care exista un portret al stră-bunicului ce l-a înfricoșat mereu. Bunica îl trimite să doarmă în acea cameră, dar e dezamăgită când Ilie își recunoaște frica de ce era acolo: „Așa-i, și ție ți-i frică. La fel, la fel cu ceilalți. Nimeni nu-i seamănă”²⁰ acelui mare om pe care l-a admirat ea.

Remarca bunicii, care l-a pus pe cel din tablou pe un pedestal, îl deranjează pe Ilie. În semn de revoltă, el va merge în cameră pe furiș, va studia tablourile – cel cu Christos răstignit și cel al stră-bunicului – și va încerca să li se asemene. Problema intervine când, în mintea băiatului cu o imaginație bogată, realitatea se deformează. La un moment dat: „Cele două imagini s-au contopit la început.(...) Totul se combinase, și eu trebuia să semăn cu întreaga atmosferă, eram surprins că mă descopeream în ea, mai adevărat, ca și cum m-aș fi privit într-o oglindă mai veche, cu adâncimi, din care mi se distinge fața”²¹.

Momentul este unul de turnură în viața băiatului. Maturizarea are loc brusc. El citește *La condition humaine* și ajunge să își nege sieși o copilărie ordinară. Olga, confidenta acestor mărturisiri, remarcă dorința lui „să se joace de-a nu te juca”²². Omul evoluează și fiecare pas îl

¹⁹ Alexandru Ivăsiuc, *Vestibul*, p. 44.

²⁰ Alexandru Ivăsiuc, *Interval.Corn de vânătoare*, Ediție îngrijită de Tita Chiper-Ivăsiuc, Prefață de Alex Ștefănescu, București, Editura 100+1 Gramar, 1997, p. 22.

²¹ Idem, *Ibidem*, p. 24.

²² Idem, *Ibidem*, p. 37.

pregătește pentru o nouă etapă. Dorința lui Ilie de a sări peste anumite stadii îi va afecta viața de adult pe care a îmbrățișat-o mult prea devreme.

Deciziile și acțiunile sale dovedesc un om slab, nevrotic, fără principii clădite din convingere. Chindriș se întoarce constant în trecutul pe care nu l-a trăit cu adevărat. De fapt, cititorul nu are certitudinea acestui trecut în care trăiește naratorul. Universul familial pare creat din dorința de se defini. Olga întrevade viața grea pe care a avut-o Ilie Chindriș și lupta permanentă cu el însuși. Copilăria i-a fost ca o frână: „care urma să-i deformeze întreaga lui viață, toată viața”²³, concluzionează naratorul.

Prin rememorarea constantă se încearcă o recuperare a trecutului, o reintegrare a persoanei în spațiu și timp, o universalizare. „Această încercare de a regăsi timpul pierdut se transformă într-o adevărată aventură în lumea senzațiilor. Ea este dominată, la Olga, de teama, mai întâi, că trupul îi crește disproporționat, ca un polip uriaș, de frică, apoi, că echilibrul omului care-i redase încrederea se va dovedi precar și, în fine, de neliniștea că Ilie, regăsit după atâta timp, a rămas același *produs iremediabil al frazelor lui frumoase*”²⁴, spunea Eugen Simion. Cei doi se aseamănă până la oglindire. Declinul emoțional rezultă din dependența de aprecierea celorlalți, mai bine spus, a celuilalt.

3. Trăind în amintiri

Ca și celelalte personaje, și Liviu Dunca a fost mereu pus în fața unor situații limită încă din adolescență. Familia sa, una tradițională am putea spune, se centrează în jurul bunicului. Imaginea autoritară a *bătrânului* este cea care îi marchează cea mai frumoasă perioadă din viață, umbrind-o prin limbaj violent, prezență autoritară și o atmosferă familială macabră.

Declicul pentru Liviu are loc odată cu sinuciderea verișoarei Ștefania. Ea s-a spânzurat în fereastră, iar reflexia trupului ei se realizează doar în parte. Fereastra devine poarta dintre viață și moarte. Fata nu se poate adapta familiei stricte și nici nu poate trăi într-o realitate pe care nu o înțelege. Trupul atârână între două lumi: cea de afară și cea dinăuntru, ca un semn al poziției familiei Dunca.

Reacțiile membrilor familiei îl dezgustă pe nepot și îl determină să fugă de acasă, ca într-un gest disperat de îndepărtare. De aceea: „Liviu Dunca alege riscul, considerând că în aceasta consistă singura posibilitate de manifestare a libertății lui interioare. Înțelegerea, cunoașterea

²³ Idem, *Ibidem*, p. 38.

²⁴ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, București, Editura Cartea Românească, 1974, p. 340.

unui lucru – iată unica, adevărata libertate a individului”²⁵ și posibilitate de anihilare a acestui mediu perceput toxic. Liviu a rămas prins între cele două lumi, la fel ca Ștefania, doar că el nu a murit ci funcționează robotizat.

În dorința, neștiută, de a restabili relațiile cu familia, se va întoarce acasă după douăzeci de ani. Amintirile îl năpădesc cu fiecare pas ce îl poartă înapoi în timp și spațiu către tărâmul copilăriei și al adolescenței, unde: „Poarta grea a casei era larg deschisă”, așteptându-l.

Personajul se întoarce efectiv, fizic în trecut. Liviu Dunca: „privea camera ce-i era atât de cunoscută și nu-i revenea în minte nici o senzație de altădată, nu reconstitua și nu găsea nici un timp, nu se reîntorcea într-un loc familiar”²⁶, cel puțin pentru moment. Rememorarea nu se poate face din perspectiva prezentului.

Ironia situației reiese din imposibilitatea personajelor de a trăi în prezent și necesitatea continuă de a-și explica trecutul. O transpunere, mai mult decât mentală, trebuie să aibă loc pentru ca Liviu să își retrăiască trecutul, astfel apare martorul. În cazul lui, lucrurile se schimbă când privește în trecut prin ochii admirativi ai Iuliei și ai Margaretei. Abia atunci: „putu să vorbească nestingherit și cu folos pentru el, până la capăt...”²⁷.

Margareta îi amintește lui Liviu de mama ei, doamna Ilea, de care fusese îndrăgostit în tinerețe. La fel cum, întors după front, Dunca îi povestește doamnei unele experiențe de importanța cărora nici el nu era conștient, fiica devine doar o proiecție prezentă a trecutului. Amnezia pune stăpânire pe cel ce nu poate scăpa de propriul eu. Mărturisirile lui în acest cadru devin vii și lectorului ce experimentează senzația de deja-vu.

c) Trauma universală

Aproape toți protagoniștii romanelor lui Alexandru Ivasiuc au luptat în război: Ilea – doctor pe front; Ion Marina soldat; Petru – soldat, Liviu Dunca – aviator, pilot.

Doctorul Ilea trăiește o adevărată dramă a războiului. Ca medic, prin jurământ, el are datoria de a încerca, prin orice mijloace, salvarea celui rănit. Situația de pe front face acest lucru greu de îndeplinit. Spitalele improvizate în care trebuia să ajute pe cei răniți nu sunt aprovizionate corespunzător. Răniți ajung la mâna destinului și majoritatea nu reușesc să

²⁵ Idem, *Ibidem*, p. 348.

²⁶ Alexandru Ivasiuc, *Păsările*, p. 14.

²⁷ Idem, *Ibidem*, p. 21.

supraviețuiească. Pagini întregi prezintă realitatea dură: fronturi necunoscute, atacuri constante asupra lor, insalubritatea, foamea și așteptarea continuă, tensionată.

Surprinzător, Ilea vede războiul ca pe o cale de a-și forma caracterul. Trecerea prin foc ar avea menirea de a-l face mai puternic. El devine încrezător în forțele proprii. Declinul începe când este solicitat la un interogatoriu unde el trebuie să se asigure că dezertorul nu moare. Drama pe care o simte se acutizează deoarece el nu are nicio autoritate, ci *trebuie* să se supună ordinelor.

Scena verificării repetate a pulsului celui condamnat la moarte descrie sentimentul de neputință pe care Ilea îl va nega, mai târziu, alegând morfologia unde: „compromisurile sunt minime”²⁸. Totodată, „era o situație ciudată, pentru că, vindecând, în primul rând vătămam, produceam răul. Nu scăpam pe nimeni de la suferință și de la moarte”, omul aflându-se mereu între viață și moarte, primind mereu câte *un duș rece* de la viață „necesar numai pentru a-i putea continua chinul”²⁹.

Aceste momente îl obligă să trăiască prezentul universal al istoriei. Ilea mărturisea: „Aveam un copleșitor sentiment de contemporaneitate, pe care de obicei nu-l aveam decât în asemenea momente de tensiune nervoasă, și cred că niciodată atunci când suntem bine dispuși”. Se regăsește abia când reușește să își creeze un univers al său, deoarece pentru el: ”percepția simultaneității e un apanaj al tristeții”³⁰, iar modul diferit de dezvoltare a personalității fiecărui individ îl împiedică, și face absurdă, implementarea unui prezent unic, singular.

Prezentul este întotdeauna dureros și de evitat. Marșul continuu spre ceva incert este redat de experiența de război a lui Ion Marina. Apăsarea, atât fizică, prin greutatea armamentului, cât și cea istorică, a situației, nu îi permitea soldatului să spere. Marina își amintește că: „Nu te puteai uita în altă parte, mergeai mereu cu ochii în pământ (...). nu se putea să stai măcar pentru o clipă, să privești ce este în jur, eliberat de mers, pentru că nimeni nu s-ar fi oprit nici măcar o singură clipă din cauza ta și te-ar fi călcat în picioare, fără să-și dea seama că pășesc deasupra”³¹. Războiul robotizează, iar omul încetează să mai fie o persoană intelectuală.

Totul se reduce la esență: supraviețuirea. Ilustrativă este scena în care soldații mâncau: „stând în pământ, în șanțurile săpate de ei și zdrobeau între măsele pesmetul, muindu-l bine cu

²⁸ Alexandru Ivasiuc, *Vestibul*, p. 18.

²⁹ Idem, *Ibidem*, p. 213.

³⁰ Idem, *Ibidem*, p. 221.

³¹ Alexandru Ivasiuc, *Cunoaștere de noapte*, Ediția a doua, postfață de Gabriela Omăt, București, Editura Eminescu, 1979, p. 72.

salivă, împingându-l bine cu limba spre cerul uscat și tăbăcit de foame al gurii”³². Demnitatea este un concept pe care acești oameni prinși într-un conflict ce nu îi privește și nu și-o permit. Pentru Ion Marina, acești camarzi la masă se aseamănă cu: „o imensă armată de rozătoare și ar fi vrut să se audă mai bine orice altceva”³³. Războiul nu maturizează, ci neutralizează, uniformizează, generalizează. Ivasiuc mărturisea că scena este: „o imagine a animalității pe care o presupune nu numai războiul, ci și violența în genere”³⁴.

Romanul *Păsările* privește războiul prin ochii lui Liviu Dunca. El mărturisea că: „de aceea bărbații se duc la război, ca să capete acest drept și dovada sigură a maturității care vine numai atunci când iei o viață riscându-ți-o pe a ta. Numai atunci ești matur când, pentru o clipă, viața îți este pusă la îndoială și astfel ajunge la o margine a ei și se încheie în posibilitatea propriilor limite”³⁵. Perspectiva se schimbă în măsura în care Liviu a participat de bunăvoie la acest rău universal din dorința de a-și demonstra sieși că s-a maturizat și plecarea de acasă a avut rezultatul scontat.

Eugen Simion afirma că: „tragedia lui Liviu Dunca vine nu numai din sentimentul ratării în prezent, dar și din sentimentul imposibilității eliberării de trecut. La început refuză confesiunea, apoi caută prilejul să o facă, având convingerea că, povestind faptele, se va elibera de ele și va putea relua totul de la capăt. Însă rețrăite, faptele măresc obsesia inițială și orice puțința de detașare este exclusă”³⁶. Paragraful poate fi extrapolat tuturor personajelor lui Ivasiuc. Ele trăiesc adevărate tragedii deoarece nu pot conștientiza prezentul subminat, constant, de trecutul mereu prezent.

Timpul prezent nu există deoarece: „nimic nu e mai halucinant decât realitatea însăși, clipa prezentă, în toată plinătatea ei”³⁷ pe când „trecutul era întotdeauna mult mai puternic, pentru că cuprindea normalitatea verificată și acumulată, desenată pe liniile ei esențiale”³⁸, mărturisește autorul prin vocile naratorilor romanelor sale.

³² Idem, *Ibidem*, p. 78.

³³ Idem, *Ibidem*, p. 78.

³⁴ Florin Mugur, op. cit., p. 160.

³⁵ Alexandru Ivasiuc, *Păsările*, p. 59.

³⁶ Eugen Simion, op. cit., p. 349.

³⁷ Idem, *Ibidem*, p. 189.

³⁸ Alexandru Ivasiuc, *Păsările*, p. 25.

Bibliografie

1. Ivasiuc, Alexandru, *Vestibul*, București, Editura pentru Literatură, 1967
2. Ivasiuc, Alexandru, *Cunoaștere de noapte*, ediția a doua, postfață de Gabriela Omăt, București, Editura Eminescu, 1979.
3. Ivasiuc, Alexandru, *Păsările*, ediția a IV-a, prefață de Nicolae Manolescu, București, Editura Minerva, Colecția Biblioteca pentru toți, 1977.
4. Ivasiuc, Alexandru. *Interval. Corn de vânătoare*, Ediție îngrijită de Tita Chiper-Ivasiuc, Prefață de Alex. Ștefănescu, București, Editura 100+1 Gramar, 1997
5. Cordoș, Sanda, *Alexandru Ivasiuc – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura Aula, Colecția Canon, 2001
6. Cristea, Valeriu, *Interpretări critice*, București, Editura Cartea Românească, 1970
7. Lefter, Ion, Bogdan, *Alexandru Ivasiuc, ultimul modernist*, Pitești, Editura Paralela 45, 2001
8. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008
9. Manolescu, Nicolae, *Literatură română postbelică. Lista lui Manolescu – Proza. Teatrul*, Brașov, Editura Aula, Colecția Canon, 2001
10. Manolescu, Nicolae, *Istoria Literaturii Romane Pe Intelesul Celor Care Citesc*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2014.
11. Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. II, București, Editura Minerva, 1981.
12. Moraru, Cristian, *Proza lui Alexandru Ivasiuc. Antonimia imaginii*, București, Editura Minerva, 1988
13. Mugur, Florin, *Profesiunea de scriitor*, București, Editura Albatros, 1979
14. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, București, Editura Cartea Românească, 1974
15. Simuț, Ion, *Incursiuni în literatura actuală*, Oradea, Editura Cogito, 1994
16. Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane: 1941-2000*, București, Editura Mașina de scris, 2005

17. Ivasiuc, Alexandru, *Avatarurile eroului*, în *România literară*, an II, nr. 39 (51), 25 septembrie 1969
18. Ivasiuc, Alexandru, *În căutarea prezentului* în *Luceafărul*, an XI, nr. 28 (324), 13 iulie 1968
19. Petrescu, Liviu, *Estetica romanului*, în *Steaua*, an XX, nr. 5 (232), mai 1969

MIRCEA ELIADE'S "DIARY" AND THE DEFORMING MIRROR OF THE EGO

Mihaela Rusu

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: In 1942, when he left Romania for the last time, Eliade did not have the feeling that his country would become a forbidden space for him. After the events of August 23rd, 1944, the cultural counselor in Lisbon had either the possibility of returning to his country, at the risk of seeing the insides of the communist prisons, or the challenge of assuming the condition of an exiled writer. Choosing exile, Eliade held a wager with the West, and won it. Following the international acknowledgement of his value, the Romanian scholar started publishing fragments of his personal diary, which, paradoxically, do not hint in any way at his right-wing political opinions. The diarist notes of the 1940s-1970s reveal the image of Eliade as a thorough scholar, indifferent to the oppressing Marxist political environment.

*Could these 'silences' of the diary be interpreted as Eliade's permanent break up with his Romanian national identity? In fact, the scholar's notes, of an impersonal nature, should be read as a form of concealment of the sense of expatriation poignantly felt by this great supporter of Romanianness. His relations to the Romanian space, the longing for his country, left unsaid in the diary, burst out in his grandiose epic attempt, the novel *Noaptea de Sânziene* [The Forbidden Forest], by which the author, defeated by immediate history, wishes to return to his country as a victor.*

Key words: exile, national identity, expatriation, longing, concealment

În mod curent, criticii scriituri intimiste apreciază că istoria pe care diaristul o conturează în paginile jurnalului său nu este nimic altceva decât o căutare a propriei identități, niciodată pe deplin adevărată sau suficient nuanțată. Plecând de la ideea lui Paul Ricoeur care vede în scriitura biografică „une mise en récit de la réalité”¹, o confruntare dintre „mêmeté” și „ipséité”, confruntare ce dă naștere unei „identități dinamice”, Jean Claude-Kaufmann concluzionează că

¹P.Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p.168.

toți adepții scriiturii intimiste nu fac altceva decât să povestească în operele lor propria istorie de viață în așa fel încât să dea sens propriei existențe,² cu observația că orice ficționalizare a sinelui antrenează o multiplicare a complexității identitare. Scriindu-și povestea vieții lui, diaristul devine creatorul propriului sine, un creator care își forțează totuși destinul, grație acestui instrument de lucru: jurnalul.³ Povestirea biografică nu este decât un mijloc, printre multe altele, de construcție a propriei identități, de aceea Kaufmann definește identitatea, sub toate aspectele ei, ca o formă de „modelare simplistă”⁴, întrucât cel care își spune povestea de viață șterge în permanență ezitățile, incoerențele și incongruențele de tot felul pentru a oferi cititorului său o lectură cât mai credibilă.

Niciun critic biograf nu are naivitatea de-a crede că istoria dintre copertele unui jurnal intim exprimă fidel realitatea vieții diaristului, totuși menirea lui este aceea de a ști să contextualizeze și să interpreteze povestea de viață pe care o citește, mai ales când este vorba despre existența acelor scriitori care au traversat epoci cu mari tulburări sociale și politice. Într-un jurnal, „identitatea biografică” a celui care scrie este permanent subminată de o „identitatea narativă”, din această oglindire irumpând la suprafață anumite proeminente ale celui care se confesează. În jocul acesta al povestirii oglindite, un rol esențial îl are memoria emoțională, care îl ghidează pe cel care scrie, coordonându-i gândirea, astfel încât multiplele fațete ale personalității sale să interpreteze rolurile care se impun⁵. Paginile acestei literaturi subiective dovedesc faptul că Eliade își scrie jurnalul ca pe un roman, folosind preponderent ca timpuri verbale imperfectul și perfectul compus. Aceste notații zilnice nu au la Eliade doar o funcție de eliberare, ci mai ales una de construcție, dar și de interpretare, deopotrivă a lumii și a sinelui, a complexului „Eu”. Eliade își consideră uneori scriitura intimă drept cea mai importantă operă. Această afirmație o întâlnim de câteva ori în memorialistică. Își dorește *Jurnalul* ca un șantier, unde să fie oglindită diversitatea preocupărilor scriitorului și savantului, a omului în carne și oase, cu slăbiciunile, nostalgiile și reușitele lui.⁶ Aceste „roluri” sunt interpretate uneori la vedere

² „Chacun se raconte l'histoire de sa vie qui donne sens à ce qu'il vit.”[Kaufmann, 2010: 152]

³ „Entre l'expérience vécue et le récit, il est souvent bien difficile de dire ce qui est le plus moteur, ce qui domine”[Kaufmann, 2010: 153]

⁴ „une modélisation simplificatrice”[Kaufmann, 2010: 154]

⁵ Kaufmann apreciază că „Ego construit sa mémoire dans une direction donnée, comme il construit ses projets, orientant (ou tentant d'orienter) les actions à venir. Il s'unifie en donnant un sens à sa vie.”[Kaufmann, 2010:159]

⁶ La întâlnirea cu Eugen Ionescu de la Paris, din 4 octombrie 1945, Eliade își contrazice interlocutorul în privința importanței Jurnalului: „Îmi spune că a mai scris în acești ani câteva sute de pagini din *Jurnalul* lui, dar pe cine va interesa el oare? În România, ca și pretutindeni se ridică o altă generație. Generația noastră e terminată. Îi răspund că

de către cel care se confesează, alteori trebuie citite printre rânduri sau recuperate din alte scrieri ale celui care își semnează cronică biografică. Eugen Simion identifică în aceste roluri câteva tipuri de personaje specifice scriiturii intimiste: „personajul la verede”. „personajul ascuns” și „personajul absent”.

Jurnalul lui Mircea Eliade, publicat încă din 1973 în limba franceză cu titlul „Fragments d'un journal”, este cunoscut cititorilor de limbă română abia începând cu anul 1993. În mod normal, lectura critică a acestei opere n-ar mai putea să ofere cititorului detalii care să intereseze destinul unei persoane care și-a încheiat socotetile cu viața de acum 30 de ani. Totuși, plecând de la recente studii identitare ale sociologilor și de la noutățile aduse de specialiști în sfera criticii biografice, e interesant de urmărit cum își contruiește Eliade „personajul la vedere” al jurnalului său, ce lasă să se înțeleagă printre rânduri în legătură cu „personajul ascuns” și de ce o anumită fațetă identitară, cunoscută de cititori din alte texte eliadești, este absentă din jurnal.

Odată cu schimbarea statutului său social, imediat după încetarea celui de-Al Doilea Război Mondial, Eliade renunță, forțat de împrejurări, la calitatea de atașat cultural pe lângă legațiile românești din străinătate, asumându-și fără regrete condiția de scriitor. Începând cu perioada pariaziană, autorul își continuă scriitura intimistă nu numai pentru „a da un sens lucrurilor fără sens”, pentru a consemna efemerul și fugitivul, pentru a salva „înghețându-le fragmente de timp concret”⁷, ci inclusiv pentru ca, recitind ceea ce scrie, să poată retrăi timpul obiectiv care se scurge de la o zi la alta. El atribuie jurnalului intim o funcție metafizică, deoarece „vrea ca jurnalul în care notează evenimentele să-l ajute să reconstruiască (și să retrăiască) atunci când are nevoie, timpul în care au intrat fantasmеle sale.”⁸: „Atunci las totul baltă și încep să scotecesc prin sertare. Găsesc aceste manuscrise, caiete, dosare pline de note și le răsfoiesc. Acesta este de multă vreme sistemul meu de apărare împotriva oboselii și a disperării. Mă smulg astfel pentru o jumătate de oră sau o oră obsesiei lucrurilor care trebuie să fie făcute, sau sunt pe jumătate făcute, sau deja făcute sau care sunt de refăcut (...) recuperam astfel ore și fapte – rătăcite pe undeva între amintiri și somn.”⁹ Eliade are convingerea că

un *Jurnal* interesează oricând, că marele lui noroc a fost tocmai hotărârea pe care a luat-o acum vreo 10 ani să-și înceapă Jurnalul” [Eliade, 1993. I: 59].

⁷ M. Eliade, *Jurnal*, I, p. 98.

⁸ E. Simion, *Genurile biograficului*, II, p. 213.

⁹ M. Eliade, *Jurnal*, I, p. 347.

jurnalul este pentru el refugiul și remediul eșecurilor, nu al momentelor de plenitudine¹⁰. În paginile diaristice, stările de criză ale spiritului sunt mai numeroase decât stările de euforie, căci jurnalul lui Eliade nu are ca personaj neaparat eul exterior, social, ci mai ales „eul profund” proustian.

Cele peste 2000 de pagini de jurnal, publicate până acum sub semnătura numelui său, conturează două sau chiar trei personaje: *un personaj la vedere* „care narează și își face un portret, de obicei convenabil: imaginea lui de marcă, aceea cu care vrea să circule prin lume, un al doilea personaj- cel *ascuns* printre rânduri, o imagine pe care cititorul trebuie s-o ghicească nu din ceea ce spune naratorul, ci din ceea ce nu spune, din ezitățile, ambiguitățile sale și un al treilea personaj, acela creat de opera de ficțiune. *Un personaj absent* în jurnal, dar prezent în imaginația celui care citește jurnalul, cititorul care știe deja multe lucruri despre autorul jurnalului, și-a făcut o idee despre el din opera de ficțiune.”¹¹

Personajul la vedere, cel scris, produs al naratorului, este cel mai evident. Personajul acesta, cel din jurnalul public de maturitate este un intelectual din Europa de Est, un filosof dublat de un literat, fost atașat cultural al Ambasadei Române, care din 1945 se mută la Paris în simpla calitate de scriitor emigrant. Mediul academic parizian nu este foarte prietenos cu străinii, mai ales cu cei din Europa Răsăriteană, de aceea românul de 38 de ani face eforturi considerabile pentru a da o operă valoroasă care să-l impună printre confrății săi vorbitori de limbă franceză. El scrie zi și noapte, adoptând un regim foarte auster, care nu-i mai permite rătăcirile boeme cu care-l obișnuise capitala lusitană; reușește totuși să se impună în lumea savanților europeni prin studiul într-o disciplină nouă- istoria religiilor. Personajul acesta la vedere oferă imaginea unui savant care își pune toată nădejdea în opera sa științifică, scrisul fiind pentru el o salvare¹². Dar cum nu poate scrie doar cărți de știință, din când în când mai scrie și literatură și își notează constant *materia zilei* în niște caiete din care ulterior face selecția unor fragmente pe care le dă spre publicare. Are conștiința valorii sale și, în calitate de exilat, se simte obligat să-și angajeze personalitatea și opera în lupta împotriva comunismului, care avea numeroși simpatizanți în rândul intelectualilor francezi. La una din întâlnirile cu studenții români, aflați la Paris, Eliade le

¹⁰ „Și golurile dintr-un jurnal intim sunt revelatorii. Luna în care n-am scris nimic, prin simplu fapt că e absentă din jurnal, spune multe. Sunt absențe care trădează.” [M. Eliade, *Jurnalul portughez*, p.247]

¹¹ E. Simion, *Genurile biograficului*, II, p. 215.

¹² „E aproape miezul nopții, și nu mă îndur să renunț. Mi s-ar părea că m-am furat pe mine însumi, lăsând să treacă o zi întreagă fără un rând scris. (...) *Trebuie* să mă apuc de scris împotriva tuturor împiedicărilor și deznădejdlor.”[Jurnal, I, p.83]

vorbește acestora despre rolul intelectualului din exil: „astăzi, și mai ales mâine, <<intelectualul>>, prin simplul fapt că are acces la concepte, este, și va fi tot mai mult, considerat adversarul numărul unu, și istoria îi încredințează (pentru a câta oară?) o misiune politică¹³ (...) astăzi <<a face cultură>> este singura politică eficientă la îndemâna exilaților. Pozițiile tradiționale sunt răsturnate: nu <<politicienii>> se găsesc în centrul concretului istoric, ci cărturarii, <<elitele culturale>>”[Eliade, 1993, I: 146-147].

Pentru acest personaj de jurnal, mitolog de profesie, „deșțărarea”, pentru a fi asimilată mai ușor, este înțeleasă „ca o lungă și grea încercare inițiativă, menită să ne purifice, să ne transforme¹⁴. Patria, depărtată, inaccesibilă, va fi ca un Paradis în care ne vom întoarce spiritualicește, adică <<în spirit>>, în taină, dar *real*.” [Eliade, 1993, I: 204] De aceea modelul său spiritual este miticul Ulise, întrucât găsește în el salvarea sinelui său scindat: „întoarcerea lui Ulise în Itaca este întoarcerea în patria-mamă, în pământul din care a ieșit, o expresie superioară a nostalgiei.”¹⁵ Chiar dacă timpul îl va obișnui cu noua sa calitate de exilat și chiar dacă treptat spectrul sărăciei îl părăsește, străinătatea nu este pentru Eliade *acasă*. Dorul de țară îl manifestă constant, uneori îl torturează gândul că n-a luat cu el nimic din țara natală, nimic care să substituie copilăria, adolescența sau tinerețea sa, păstrează doar o pereche de ochelari de citit, care, atunci când se strică, îi provoacă un sentiment aiuritor, de pierdere iremediabilă. Parisul a însemnat pentru el o viață de nomad, făcându-l să se simtă „un wandering scholar”¹⁶, dar totodată i-a marcat gloria academică, mai ales prin decernarea titlului de doctor *Honoris Causa* de către prestigioasa Universitate Sorbona, care în 1945 îi refuzase șansa de-a ține cursuri, întrucât Ambasada României nu-i dăduse un aviz favorabil. Savantul Eliade, ajuns la maturitate, călătorește foarte mult, din Japonia și până în Mexic, din Egipt și până în Suedia, în permanență manifestă interes pentru comunitățile primitivelor, pentru vestigii și pentru mituri. Spre sfârșitul

¹³Despre aceeași misiune politică dau mărturie și articolele sale publicate în presa exilului: „Rolul intelectualului român în refugiu și pe plan cultural – << să le prezinte străinătății adevăratele aspecte și rădăcini ale culturii noastre populare și moderne>>; pe plan politic – să se angajeze <<în lupta spirituală ce se dă între cele două moduri de a fi: *al robiei și al libertății*>>” [Eliade apud Manolescu, 2003: 281]

¹⁴„Patologia dezrădăcinării, infiltrată în sinele genuin odată cu apele negre ale melancoliei, nu cântă pe aceeași strună cu ideea de succes (reală).”[Sălcudeanu: 2000: 167]

¹⁵D. Milea, *Confluente culturale și configurații literare. Despre metamorfozele imaginarii în spațiul literar*, EDP, București, 2005, p. 33-34.

¹⁶„Nu mai am, nicăieri, într-o casă, o odaie a mea. Locuiesc p unde pot, la cine mă poștește, la rude, la prieteni sau la oameni de omenie.”[Eliade, 1993, I: 270]

vieții, se confruntă cu „o ultimă încercare inițiativă – decrepitudinea bătrâneții –”¹⁷, dar nu încetează să se bucure de onorurile academice și să fie recunoscător față de ceea ce el numea „felix culpa” (calitatea de discipol al lui Nae Ionescu), care i-a permis să evolueze în plan european și să se sustragă morții de tuberculoză în una din închisorile comuniste. *Personajul la vedere* pe care îl conturează paginile jurnalului ilustrează „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 o copleșitoare complexitate și profunzime.”¹⁸

Personajul ascuns, cel nescris se conturează destul de bine în această proză diaristică. Este vorba de omul care aspiră la starea de contemplație, care, încolțit de neliniști, vrea să stăpânească „experiențele indistincte”, idealul său fiind acela de-a învinge prin exercițiul analizei lucide criza intelectualului care, având pecetea de „fascist” și de susținător al Gărzii și al lui Nae Ionescu, încearcă să se dezvăluie europenilor drept un om superior, indiferent față de mediul politic ostracizant. Selecțiile date spre publicare în volumul întâi al jurnalului sunt foarte atent „prelucrate”, din ele lipsind orice aluzie la „vecinătățile” fasciste care i-au influențat anii 1935-1938. Cenzura ideologică care a funcționat în România anilor '40-60' se regăsește (paradoxal) și în paginile acestui jurnal al exilului românesc. Chiar dacă în 1949, Const. V. Gheorghiu avusese un succes răsunător în Franța cu romanul său „Ora 25”, Eliade nu se înscrie în rândul românilor care fac disidență față regimului politic de la București. Savantul pare să nu uite cele două zvastici care îi fuseseră desenate insinuant pe afișul anunțului cursului său de filosofia religiilor de la École Nationale des Hautes Études. Abia după momentul liberalizării din anii '60, când Dinu Noica îl caută la Paris cu un mesaj din partea conducătorilor de la București, aluziile politice își fac simțită prezența în jurnal, mai ales în volumul al doilea. Atitudinea rezervată a savantului față de politica marcată de cruzimi de tot felul a regimului Dej, i-a fost frecvent imputată lui Eliade, atât de către diaspora democratică, cât și de foștii simpatizanți legionari, refugiați în exil, care și-l revendicau ca pe unul de-al lor. Tăcerile¹⁹ lui Eliade pot fi interpretate

¹⁷ M. Eliade, *Jurnal*, II, Humanitas, București, 1993, p.481.

¹⁸ I. Boldea, *The generation of 27. Identity apories* în „Debates on Globalisation. Approching National Identity Through Intercultural Dialogue. Studies and Articles. Section: Literature”, Arhipelag XXI, Press, Tîrgu-Mureș, 2015, p. 39.

¹⁹ În septembrie 1973, întâlnindu-se cu orientalistul Sergiu Al-Ghorge, care fusese condamnat în lotul Noica-Pillat pentru vina de-a fi citit romanul *Noaptea de Sânziene*, Eliade își scuză lipsa de reacție față de procesul monstruos al obsedantului deceniu românesc, prin nepublicarea niciunui articol acuzator în presa exilului, justificându-se astfel:

ca o strategie de apărare împotriva neantului existenței. Eliade nu a uitat deserviciul pe care i l-a făcut legația românească de la Paris, nedându-și acordul ca Sorbona să-l angajeze ca profesor de filosofia religiilor, și de aceea păstrează o atitudine rezervată față de reprezentanții puterii din țara sa natală. Chiar și după ce a fost angajat profesor la Universitatea din Chicago, interesul lui Eliade pentru menținerea relațiilor diplomatice cu țara se păstrează, situație, de altfel, de înțeles. În anii '70, când Suedia îi lansase propunerea de a-l nobeliza, Eliade, trimite Bucureștiului un mesaj prin fostul coleg de generație, Constantin Noica: „dacă nu mă sprijină, cel puțin să nu mă împiedice”²⁰

Sub influența lui Jung, Eliade începe să devină foarte preocupat de simbolistica viselor, de aceea și le consemnează în speranța că, în subsidiar, ele au o semnificație secretă. Mai multe vise legate de tema morții și a disoluției îi rețin atenția. În august 1946, notează un vis în care își poseda laolaltă trecutul său ca un prezent, din care se trezește cu un gust de cenusă: „Fără a plânge în chip concret, mă știam plângând așa cum niciodată n-am făcut, în viață, treaz”²¹. După ce își extirpă un neg care-l trezise într-o dimineață printr-un puternic miros de hoit, în 1957, deși trăia în exil de aproape 15 ani, consemnează un *vis éveillé* în care se vede mort, omagiat cu onoruri militare în Franța, Elveția, Italia, Iugoslavia și Bulgaria. Ceea ce surprinde este tocmai sciziunea care se produce în ființa sa de exilat. Același Eliade, în stare de veghe, îl urmărește pe Eliade cel mort, aflat în sicriu, traversând jumătate de Europă pentru a fi primit în pământul strămoșesc. După ce prietenii primesc acordul autorităților, sicriul intră în țară, dar Eliade cel viu rămâne de cealaltă parte a Dunării, nu-l mai poate urmări cu privirea decât puțin timp, după care acesta dispare în negura norilor. Prietenii psihanaliști îi sugerează că trebuie să se detașeze de trecutul apropiat, de istoria ultimilor 15 ani, pentru a putea duce mai departe o existență

„fiind considerați <<fasciști>>, protestele noastre, al lui Cioran și al meu, i-ar fi deservit: ar fi fost interpretate ca o confirmare indirectă a <<reacționismului lor>>”[Eliade, 1993, II: 129] Consemnează totuși aceste fapte în jurnalul pe care îl dă spre publicare, tocmai pentru a-și scuza atitudinea neutră față de suferința foștilor săi colegi de generație.

²⁰ O notă informativă semnată de Eugen Militaru în cartea Dorei Mezdrea consemnează: „La întâlnirea dintre ei doi (n.r. Noica și Eliade la Paris 1972), Eliade i-a comunicat că pentru anul 1973, Academia de Științe Suedează este hotărâtă să-i acorde Premiul Nobel. După câte am înțeles, el a traversat oceanul pentru a-și exprima dorința, pe care-ar vrea-o auzită în România, ca țara să se declare, în principiu, de accord (sau măcar să nu se opună) cu primirea acestui premiu. Mircea Eliade i-ar fi spus că Academia Suedează, care are în vedere mai multe personalități, s-a fixat deja asupra lui și îl preferă printre ceilalți, dar că are următoarea rezervă: recente premii acordate scriitorilor sovietici Pasternak și Soljenițin, și refuzate de ei, după cuvintele lui NOICA, <<la presiunile care s-au făcut asupra lor>> au nemulțumit oarecum Suedia, care nu vrea să creeze, prin acordarea acestui premiu, o stare de tensiune între ea și țara căreia aparține scriitorul respectiv”[Mezdrea, 2009: 164]

²¹M. Eliade, *Jurnal*, I, p.79.

liniștită²². Se pare că după publicarea romanului *Noaptea de Sânziene*²³, Eliade încearcă să se despartă de fantasmеle trecutului și face acest lucru în mod fățiș, interpretând în acest sens orice semn pe care destinul i-l face. Inclusiv uitarea în incinta băncii a pașaportului de bursier Locarno este interpretată în aceeași grilă psihanalitică: pierderea pașaportului înseamnă pierderea identității recente, anularea trecutului²⁴.

Eliade ca *personaj ascuns* se camuflează²⁵ extrem de abil în paginile jurnalului, care însă îl reflectă cititorului avizat, transparent ca într-o oglindă. Încercând să-și ascundă legăturile ideologice și afecțiunea față de ceea ce a însemnat „trecutul său legionar”, trecându-l sub tăcere, Eliade transpune compensator drama personală și drama țării sale în paginile capodoperei sale românești, *Noaptea de Sânziene*. Paginile *Jurnalului* nu consemnează nimic din regretele celui care crezuse în victoria aliaților, susținuse prin articole propagandistice politica lui Nae Ionescu și și visase la o revoluție spirituală înfăptuită prin intermediul lui Codreanu. Trezindu-se, ca dintr-un vis greu, cu victoria Sovietelor, Eliade se vede dintr-o dată lipsit de comoditățile vieții, hăituit, amenințat de spectrul sărăciei și al închisorii. Toată suferința acestui învins își găsește compensația în paginile unui roman autoreferențial, *Noaptea de Sânziene*. „Gustul de cenusă”, „neînțeleasa tristețe care îl secătuiește” „ca o opresiune aproape fizică”, „adânca oboseală” care îl cuprind pe durata redactării acestui roman îi aparțin, în fapt, printr-un transfer identitar, celui care, învins în fața sorții, își deplânge condiția nefericită.

A doua jumătate a secolului al XX-lea a fost marcată decisiv de influența psihanalizei care a avut consecințe enorme inclusiv asupra scriiturii „intimiștilor”. Plecând de la premisa psihanalitică conform căreia omul este o sumă de complexe, critica literară a postulat ideea că „fragmentarismul scriiturii intime traduce, în fapt, fragmentarismul ființei”²⁶. Contrar modei timpului care a schimbat noțiunea de intimitate, grație ideologiei freudiene, eliberându-l pe diarist de complexele pe care cultura tradițională i le cultivase, Eliade refuză acest curent

²²Visul se referă la o „experiență de moarte și reînviere inițiată. Nu știu ce porțiune din mine, din existența mea trecută, trebuia să moară ca să pot supraviețui” [Eliade, 1993, I: 274]

²³Scriind romanul *Noaptea de Sânziene*, Eliade își găsește liniștea interioară, se impacă cu sine, căci România pierdută poate fi, de fapt, recuperată, reconstruită epic.

²⁴„presentimentul că am lăsat în urmă o identitate, că ceva a murit în mine sau pentru mine? Că aș vrea să scap de ceva sau să mă eliberez de un trecut pe care nu-l mai recunosc?” [Eliade, 1993, I: 264]

²⁵„Jurnalul publicat este marele său travesti, marea sa camuflare exterioară.(...) Camuflarea îl va ajuta, pentru că această camuflare este chiar mediul mesajului său, camuflarea însăși este legea apariției și prezenței sacralului în istorie, camuflarea în insignifiat, în rutină, în normalitate.” [Gheorghiu, 2014: 744-745]

²⁶ E. Simion, op. cit., p. 308.

psihanalitic, preferând pentru sine un model mitologic. El speculează în jurnal propriile complexe pentru a-și teoretiza demersul existențial în grilă mitologică. Astfel pentru el orice exilat este supus probei labirintului²⁷, adesea exilatul pierde sensul existenței, rătăcindu-se, pierzându-și propria identitate. Dar odată rătăcirea conștientizată, ea este urmată de găsirea firului călăuzitor. Mai mult, ca exilat, el se proiectează în paginile jurnalului în imaginea unui Ulise²⁸ care își caută drumul spre o Ithacă spiritualizată, în măsura în care Ithaca terestră i-a devenit inaccesibilă.

Personajul absent este pierdut în hățișurile stufoasei opere eliadiene, proiectat poate, în mod intenționat, în construcții identitare labirintice, astfel încât cititorul, chiar și cel familiarizat cu scrierile sale, să aibă dificultăți în a-l identifica. În iulie 1946, proaspătul exilat luptă cu ispita literaturii spunându-și că ar fi absurd să se lase antrenat în scrierea unui roman în românește pentru cititorii săi de „măine”, dar oglinda scriiturii îi arată cititorului pe celălalt Eliade, cel din tinerețea sa românească care vorbea despre adevărata sa vocație, cea de „autor de literatură.” Convorbirea pe care o are în august 1946 cu un anume A.R, sub inițialele căruia recunoaștem imaginea protectorului său Alexandru Rossetti, îi lasă un gust amar, pentru că i se cere să uite că este român și să se obișnuiască cu gândul că nu se va mai întoarce în țară. Jurnalul nu trădează deznădejdea desțărătului, a celui care consemnează informația, dar cititorul își amintește, desigur, „crizele de românism”²⁹ care l-au torturat în toată perioada lusitană, cât timp România a fost în război și înțelege, deci că în Franța postbelică Eliade se supune forțat unei reconfigurări identitare. Citindu-l pe Hegel care afirmă că „a nu te afla în casă în propria ta lume, e mai mult decât o nefericire personală, e un <<non-adevăr>>”, Eliade re trăiește polemicile generației sale din anii '35, deci perioada când se insinua malițios la adresa persoanei sale că „cel mai teribil destin constă în a nu avea destin”, și astfel se proiectează încă o dată în memoria cititorului acel personaj al lui Eliade, acum absent din jurnal, șef al tinerei generații, încrezător în forța sa, în

²⁷ „Cred că nu sunt singurul pentru care repetatele eșecuri, suferințe, melancolii și deznădejdi pot fi depășite în clipa când, printr-un efort de luciditate și voință, înțeleg că ele reprezintă în sensul concret, imediat al cuvântului – o *coborâre în infern*. Îndată ce te <<trezești>>, realizând această rătăcire labirintică în infern, simți din nou, înzecite, acele forțe spirituale pe care socoteai că le pierduseși de mult. În aceea clipă, orice suferință devine o <<încercare>> inițiativă.”[*Jurnal*, I, p. 78]

²⁸ Iulian Boldea identifică în cazul exilatului Eliade imaginea unui Ulise văzut ca „prototip al condiției politropice a omului european, mereu aflat în căutarea propriei sale condiții și a propriei sale identități spirituale.”[Boldea, 2015: 37]

²⁹ „Furioasa mea iubire de țară, naționalismul meu incandescent mă doboară. Nu mai pot face nimic de când România a intrat în război.”[Eliade, 2006, I: 102]

vitalitatea sa, în biologia sa, un adevărat destin împlinit. Odată cu redactarea ultimelor capitole din *Noaptea de Sânziene*, Eliade se simte obligat, constrâns de scenariul epic, să se apropie de moartea unor personaje dragi, pe care le-a purtat în el atâția ani. Capitolul al treilea trebuia să se încheie cu moartea Cătălinei, o proiecție ficțională a actriței Sorana Țopa, una din marile pasiuni ale tinereții sale. Despre personajul Cătălina, consemnează: „Fata asta îmi devenise foarte dragă. Când o imaginasem în vara 1949, avea un rol șters și îmi părea insuportabilă. Dar, cu timpul, i-am descoperit un suflet admirabil. Păcat că n-a avut noroc”³⁰ Sacrificată în viața reală de viitorul soț al Ninei Mareș, Sorana-Cătălina este sacrificată și în roman, căci moare într-un accident de camion, victima totodată a unui viol brutal. Figura de tinerețe a lui Eliade constituie adevăratul *personaj absent* al *Jurnalului*. Îndragostitul pasional, împărțit între mai multe iubiri de tinerețe, nu se regăsește nici măcar în povestea de dragoste trăită alături de Christinel Cotescu, o poveste matură, fără derapaje, încărcată de responsabilitățile aduse de calitatea de soț. Nici întâlnirea cu M. (Maitreyi)³¹ din aprilie 1973 nu-i trezeste diaristului amintirea studentului care învăța sascrita în casa profesorului Dasgupta, amintire care e însă prezentă în mintea cititorului selectiv mai ales cu informații de ordin senzațional.

Ținând cont de faptul că Eliade a preferat să-și publice jurnalele în timpul vieții, putem sesiza câteva particularități ale scriiturii diaristice eliadești, precum: renunțarea la clauza clandestinității, fixarea dintru început a destinatarului în persoana generică a publicului larg și pregătirea spontaneității stilului, prin aranjarea textului, lucrat „à mort”³². În aceste condiții jurnalul pierde la capitolul originalitate, deoarece repetatele prelucrări ale textului fac să dispară inocența, directitatea, sinceritatea, credibilitatea și naturalețea.

Jurnalul acestui mare intimist al secolului trecut oferă cititorului șansa de a cunoaște îndeaproape intimitatea personalității sale, amintirile, gândurile, proiectele, visele, mărturiile lui sincere, fără de fard și necenzurate, nici de el, nici de alții. Paginile acestei literaturi subiective reunesc însemnări privitoare la biografia spirituală a lui Eliade, de o deosebită valoare documentară.

³⁰ Eliade, *Jurnal*, I, p. 244

³¹ „întâlnire cu M. După aproape patruzeci și trei de ani. Totul mi se pare neverosimil, ireal, fals- și, într-un anumit sens, de prost gust.” [Eliade, 1993, II: 102]

³² E. Simion sesizează faptul că în cazul Eliade, ca și în cazul Junger textul jurnalului trece printr-un vast proces de cosmetizare literară, în timp ce Sorin Alexandrescu vorbește de 6 niveluri intermediare ale memorialisticii.

Înțelegem, așadar, din această analiză, că cele trei fațete identitare ale lui Eliade-personaj se întrepătrund ca într-un joc caleidoscopic, se reflectă unele în altele ca într-o oglindă, se combină surprinzător cu alte proiecții identitare secundare (turistul, istoricul-religiilor, soțul, profesorul, prietenul de familie, românul, americanul), mozaicând la infinit figura unui „spirit al amplitudinii”, imposibil de fixat într-o imagine definitivă. În perioada postbelică la care face referire *Jurnalul* în discuție, Eliade a ocupat o poziție cosmopolită, deopotrivă accesibilă personajului român din el, cât și personajului francez sau celui american, situație care l-a scindat în mai multe fațete și care i-a impus mai multe tipuri de discurs în exprimarea propriei personalități. Coexistența acestor „voci” ar fi putut reprezenta o amenințare, dar odată depășită neliniștea acestor dedublări succesive, Eliade a înțeles că poate explora terenul fertil al noilor experiențe. Colonelul Lawrence, pe care Eliade îl creează ca personaj absent în nuvela *La țigănci*, „spunea din experiență că orice om care aparține realmente la două culturi își pierde sufletul.”³³ Oare acesta să fie prețul pe care l-a plătit exilatul Eliade, „marele său secret”? sau din contra, marele beneficiu care i-a permis să acceadă la „aculturație” pentru ca în ultimă instanță să ajungă un promotor al „transculturăției”³⁴?

Bibliografie

1. Eliade, Mircea, *Jurnal*, I, II, Humanitas, București, 1993.
2. Eliade, Mircea, *Jurnalul portughez și alte scrieri, I, II*, Humanitas, București, 2006.
3. Boldea, Iulian, *The generation of 27. Identitary apories* în „Debates on Globalisation. Approching National Identity Trough Intercultural Dialogue. Studies and Articles. Section: Litetature”, Arhipelag XXI, Press, Tîrgu-Mureș, 2015.
4. Gheorghiu, Mihai, *Reversul istoriei. Eseu asupra operei lui Mircea Eliade*, Eikon, Cluj-Napoca, 2014.
5. Kaufmann, Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Fayard/Pluriel, Paris, 2010.

³³T. Todorov, *Omul de zădăcinat*, Institutul European, Iași, 1999, p. 26.

³⁴Prin *aculturație*, Todorov înțelege „dobândirea unei noi culturi, de care ființele umane sunt capabile”, în timp ce fenomenul *transculturăției* este definit ca „dobândirea unui nou cod, fără ca cel vechi să fie astfel pierdut”

6. Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*, Compania, București, 2003.
7. Mezdrea, Dora, *Constantin Noica în arhiva Securității*, Humanitas, București, 2009, Texte introductive de Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu.
8. Milea, Doinița, *Confluențe culturale și configurații literare. Despre metamorfozele imaginarului în spațiul literar*, EDP, București, 2005.
9. Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Collection Essais, Paris, 1990.
10. Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim(III). Diarismul românesc* Univers Enciclopedic, București, 2001.
11. Simion, Eugen, *Genurile biograficului (II)*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008.
12. Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Univers Enciclopedic Gold, București, 2011.
13. Sălcudeanu, Nicoleta, *Un postmodernism saudos?* în „Vatra”, nr.351-352, 2000.
14. Todorov, Tzvetan, *Omul dezrădăcinat*, Traducere și prefață de Ion Pop, Institutul European, Iași, 1999.

SOCIOLOGICAL ASPECTS OF THE LITERARY EXPERIMENT IN THE '70s ROMANIAN LITERATURE

Larisa Stâlpeanu

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: This study debates the influences of sociology over the literary experiment of Noii group. The first part of this paper is dedicated to a contextual exploration of the relation established between communism and experimental literature, a type of relation which, we will see, is both independent and co-dependent. The literary experiment developed by Noii group under conditions of political and social control became a sort of escaping activity and, in the same time, an opportunity of being different, or the sensation of having an impact over the Romanian literature. The second part of the paper refers to the main consequences of their experiment which were their isolation and marginalization in the field of literature. Their revolutionary ideas and subliminal messages brought them the courage to confront the well implemented system and to establish a different path in thinking and making literature.

Key words: literary experiment, sociology, Noii, marginalization, communism

De cele mai multe ori, într-o cultură închisă cum este cea a comunismului, a existat o dorință în a lega experimentele limbajului de ideile opozante față de situația politică a momentului respectiv. Interesul ideologic și caracterul flexibil al cuvintelor au fost în strânsă legătură. Cuvintele nu sunt simple cuvinte, căci în spatele lor se ascund tot felul de mesaje subliminale, idei revoluționare, idei pe care nu mulți aveau curajul să le exprime fățiș sau nu. În literatura română experimentul a fost receptat în diverse moduri, fiind încadrat atât ca fenomen marginal, cât și ca un concept teoretic de factură estetică. Legătura dintre experiment și condițiile social-istorice ale vremii nu poate fi însă negată. Experimentul literar în condiții de control politic și social a căpătat nuanțele unei evadări, oferind senzația libertății și a diferențierii. Vom

vedea, însă, că experimentul este și dependent de sistemul social comunist. Într-o societate comunistă în care libertatea era sinonimă cu pericolul, experimentul literar căpăta două valențe: una de încălcare a regulilor și asumarea unui pericol, dar și o valență a senzației de libertate obținută prin abordarea unui alt fel de a gândi sau de privi arta. În general, experimentul într-o societate comunistă se reduce la a fi „altfel”, a fi diferit.

Legătura dintre artă și apartenența la un grup social a fost și încă mai este mult discutată și teoretizată. De cuprinderea sociologică a literaturii se leagă studiile lui Pierre Bourdieu, mai ales *Regulile artei*. Scriitura este pentru Bourdieu un fenomen ce nu poate exista în afara socialului, care își găsește explicațiile și motivațiile în social, iar abordarea sociologică a literaturii fiind făcută dintr-un unghi de *insider*. Pierre Bourdieu este de acord cu presupunerea generală cum că „înțelegerea operei de artă ar echivala cu înțelegerea viziunii despre lume a grupului social pornind de la care sau pentru care artistul și-ar fi scris opera și care, comanditar sau destinatar, cauză sau rezultat – sau și una, și alta –, s-ar fi exprimat, într-un fel, prin intermediul artistului, capabil să explice, fără să realizeze, adevăruri și valori de care grupul respectiv nu este neapărat conștient.”¹ Bourdieu identifică însă două tipuri de grupuri. Ar fi mai întâi grupul din care provine artistul însuși și grupul care e destinatarul principal sau privilegiat al operei, cele două grupuri ajungând să se intersecteze de foarte puține ori. De asemenea, Bourdieu atrage atenția asupra faptului că nu întotdeauna, sau foarte rar chiar, destinatarul „comanditar” sau „adresant”, cel vizat de autor, coincide cu adevăratul destinatar al operei: „El poate fi, cel mult, cauza ocazională a unui travaliu întemeiat pe întreaga structură și istorie a câmpului e producție și, *prin câmp*, pe întreaga structură și istorie a lumii sociale luate în considerație.”² Pentru Bourdieu ideea de a pune deoparte istoria specifică câmpului social pentru a raporta opera direct la grupul căruia îi este obiectiv destinată și de a face din artist purtătorul de cuvânt inconștient al unui grup social, căruia opera de artă i-ar revela ceea ce gândea sau simțea fără să știe, înseamnă să rămâi cantonat în niște afirmații pe care metafizica nu le-ar respinge.

Dacă sistemul acționa prin propagandă, atunci și cei care îl condamnau au ales forme subversive ale libertății. Experimentul este una dintre aceste forme. În cazul literaturii, al artelor în general, experimentul a reprezentat o modalitate de obținere a unei senzații de libertate, o

¹ Pierre Bourdieu, *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, ediția a II-a, trad.: Laura Albușescu, Bogdan Ghiu; pref.: Mircea Martin, București, ART, 2007, p. 273.

² *Ibidem.*, p. 273.

pseudo-libertate, sistemul totalitarist fiind, în mod paradoxal, cel care oferea artelor spațiul propice dezvoltării experimentului.

În cazul literaturii române a anilor '70-'80, această relație între experiment și cultura postmodernă mi se pare a fi stabilită tocmai de poziția literară a grupării literare *Noii*, mulți critici considerând-o momentul declanșator al postmodernismului românesc. Interesant este însă faptul că membrii grupării *Noii* nu se consideră postmoderniști, ei fiind mai degrabă influențați de filosofia wittgensteiniană, lucru ce „afirmă condiția literaturii experimentale ca formă de terapie prin limbaj și asupra limbajului.”³ Latura experimentală și-o asumă însă. Asemenea avangardismului, experimentul literar dezvoltat de membrii grupării *Noii* a apărut în primul rând din cauza, sau mai degrabă datorită, marginalizării scriitorilor care nu se supuneau regulilor de scriere de tip socialist. Experimentul lor nu a reprezentat doar o chestiune de gust, ci și o formă de luptă împotriva literaturii oficiale a vremii respective, o formă de expresie atât literară, cât și culturală, prin care s-a reacționat față de rațiunile politice, sociale și culturale, dar și față de formulele literare închistate ale compromisului și lipsei de atitudine.

Mi se pare potrivită aici teoria înaintată de Pierre Bourdieu în foarte utilul său studiu *Regulile artei*. Bourdieu propune o diferențiere între „arta pură” și „arta burgheză” sau „comercială” și susține că între acestea două se desfășoară lupte interne indiferent de perioada temporală în cauză. În aceste lupte de cele mai multe ori susținătorii artei pure refuză chiar și titlul de scriitor al susținătorilor artei comerciale, astfel că luptele „ajung să ia inevitabil forma unor conflicte de *definiție*, în sensul propriu al cuvântului: fiecare urmărește să impună *limitele* câmpului cele mai favorabile intereselor sale sau, ceea ce înseamnă același lucru, definiția condițiilor adevăratei apartenențe la câmp (sau a titlurilor legitimând statutul de scriitor, de artist sau de savant), adică pe cea mai aptă să-i justifice existența ca atare.”⁴ În acest fel, în momentul în care apărătorii artei pure ajung să fie atât de stricți și refuză să recunoască veridicitatea artistică a oponentilor lor, apare ideea de marginalitate. Paradoxul este însă faptul că aceeași susținători ai artei pure sunt marginali, și nu cei ai artei comerciale. Bourdieu se folosește de expresia lui Wittgenstein, „a vedea în calitate de”, pentru a aduce clarificări teoriei sale. Astfel, această expresie este potrivită pentru a descrie proiectul artiștilor „puri”: o viziune pe care acești

³ Adrian Lăcătuș, *Experimentul literar românesc în proza românească postbelică și contemporană. O perspectivă cognitivă și comparată*, București, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, Colecția AULA MAGNA, 2013, p. 10.

⁴ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 296.

artiști radicali încearcă să o impună celor comerciali, dreptul de intrare în spațiul sau în câmpul lor artistic fiind restricționat de împărțășirea aceleiași viziuni despre artă.

Tot Bourdieu avertizează însă asupra paradoxului limitant al acestui spațiu radicalizant și pur: „Moștenirea dobândită în urma travaliului colectiv se prezintă, astfel, fiecărui agent ca spațiu al posibilelor, deci ca ansamblu de *constrângeri* probabile, condiție și replică a unui ansamblu de utilizări *posibile*. Celor care gândesc în alternative simple trebuie să li se reamintească faptul că, în astfel de probleme, libertatea absolută, pe care o exaltă apărătorii spontaneității creatoare, nu aparține decât naivilor și ignoranților. Să intri într-un câmp de producție culturală, achitând un drept de intrare care constă, în esență, în dobândirea unui *cod specific* de conduită și de exprimare, e unul și același lucru cu a descoperi universul limitat al *libertăților sub cosntrângeri* și al *potențialităților obiective* pe care le propune: probleme de rezolvat, opțiuni stilistice sau temtice de exploatat, contradicții de depășit, chiar rupturi revoluționare de înfăptuit.”⁵

În lupta lor împotriva literaturii oficiale și a felului în care se recomanda să se facă literatură, *Noii* abordau o atitudine de atac, căutând autonomia artistică și politică. Fără să conștientizeze însă, experimentul lor a depins foarte mult de societatea comunistă și restricțiile impuse de aceasta. Adrian Lăcătuș observa că experimentul acestora a încetat odată cu liberalizarea societății de după 1989, lucru care „indică dependența de configurația culturală a acelei societăți închise, într-o măsură mult mai mare decât și-au imaginat autorii ei. [...] Chiar și scriitorii alternativi, care găseau consolare morală și legitimare estetică în condiția de marginali ce refuză orice compromis împărțășeau, dacă nu privilegiile sociale ale acestei condiții, atunci cel puțin pe cel simbolice. Nostalgia cu care, în anii de după momentul de cotitură de la sfârșitul lui 1989, privesc nu lumea politică, socială și economică disparută, ci statutul social și moral al artei și al artistului, pierderea relevanței acestora [...] este relevantă.”⁶

Norbert Elias susține în *Procesul civilizării* că există o ruptură masivă între individ și capitalism, iar grupurile sociale marginalizate vor fi eliminate sau destrămate la un moment dat. Caracterul marginal al grupării și al fiecărui membru în parte a reprezentat și un fel de recunoaștere a meritelor acestora ce îi distingeau de restul scriitorilor, dar și o asumare a mândriei lor cu privire la atitudinea lor combatantă față de sistemul închistat. Principalul „atac”

⁵*Ibidem.*, p. 311.

⁶ Adrian Lăcătuș, *op. cit.*, p. 9-10.

al grupării asupra instituției literare a reprezentat refuzul de a publica editorial (nu și publicistic) o anumită formulă de text, și anume romanul. Este vorba despre un refuz venit poate dintr-un orgoliu exagerat, un orgoliu de a nu accepta niciun fel de compromis al formulei. Unii dintre ei au dus acest orgoliu la extrem, refuzând să publice până după 1989, alții au încălcat destul de repede „spiritul de grup” (este vorba despre Constatntin Stan și publicarea în 1979 a romanului său *Carapacea*), fiind aspru criticați, lucrurile liniștindu-se însă când și alții au adoptat treptat aceeași formulă (Gheorghe Crăciun, Ioan Lăcustă, Mircea Nedelciu). Marginalitatea lor și lupta lor pentru diferențiere s-au transformat treptat într-un complex de superioritate la momentul respectiv. Cu timpul, mai ales, după 1989, acest complex a fost mult diminuat pentru majoritatea scriitorilor în cauză, nu însă și pentru Gheorghe Iova, poate singurul care a rămas „fidel” aceluia cerc al marginalității.

Dependența lor față de spațiul închis al comunismului s-a văzut cel mai bine după 1989, când singurul care și-a păstrat convingerile și viziunile a fost Gheorghe Iova, restul simțindu-se cumva pierduți între prea mulți oameni liberi și fiindu-le din ce în ce mai greu să se diferențieze. Adrian Lăcătuș explică acest impas în care s-au regăsit scriitorii prin încadrarea experimentului acestora în formele contra-culturii. În momentul în care dispare principalul sistem pe care îl contesta și împotriva căruia lupta, programul lor estetic începe ușor să se dezintegreze și să caute alte modalități de a rămâne în actualitate, de a se redefini. Încercările eșuează, îndrăznesc să spun. Sentimentul superiorității nu mai este atât de acut, experimentul lor nu mai este singular și atipic, iar lupta lor pentru diferențiere nu își mai are rostul după 1989. Astfel, ei încearcă să se alinieze și să se elibereze de sub strânsoarea constrângerilor autoimpuse în anii '70-'80, fără însă a nega în totalitate experimentul practicat în perioada respectivă, ci mai degrabă abordând același tip de experiment din perspectiva noii culturi. Sentimentul lui Crăciun că face parte dintr-o avangardă damnată este relevant pentru imposibilitatea scriitorilor de a se lepăda total de mai vechile preferințe.

Friedrich A. Hayek lămurea în studiul său, *Drumul către servitute*, faptul că libertatea nu este altceva decât un alt nume pentru putere⁷. Sociologul își subliniază punctul de vedere prin oferirea unor explicații pertinente referitoare la socialismul anilor '30 și la dorința de recăpătare a libertății: „Există, în clipa de față, un motiv chiar mai presant de a face un efort serios pentru a

⁷ Friedrich A. Hayek, *Drumul către servitute*, postf.: Jeremy Shearmur, Karen I. Vaughn, trad. de Eugen B. Marian, ediția a III-a, rev., București, Humanitas, 2006, p. 37.

desluși forțele care au creat național-socialismul: nevoia de a înțelege cu cine ne luptăm și care este miza acestei confruntări. Nimeni nu poate nega că ne sunt încă prea puțin limpezi idealurile pozitive pentru care ne luptăm. Știm că vrem să fim liberi să ne orânduim viața după propriile noastre idei. Conștientizarea acestui aspect al idealurilor noastre este un lucru însemnat, dar ea nu este suficientă. Nu este suficientă pentru a ne insufla convingerile ferme de care avem nevoie în fața unui inamic ce se folosește de propagandă ca de o armă de bază, utilizând-o nu doar în formele ei cele mai sfruntate, ci și în cele mai subtile.”⁸ F. A. Hayek preconizează și situația ce urmează înfrângerii sistemului socialist. „Inamicul” socialist și-a împlămintat atât de bine atributele în subconștientul adeptilor săi, încât aceștia vor duce mai departe țelurile socialismului, chiar dacă sistemul a fost învins militar. Părerea lui Hayek, deși se referă la o perioadă mai îndepărtată în timp (anii interbelici), mi se pare foarte potrivită pentru înțelegerea felului în care se purtau luptele împotriva unui astfel de sistem. Deși este un studiu în mare parte economic, Hayek subliniază câteva trăsături foarte importante ale gândirii liberaliste într-un astfel de spațiu. Dorința libertății nu este suficientă pentru obținerea ei. Este nevoie să se acționeze cu aceleași arme împotriva sistemului, să se promoveze o altfel de gândire, o altfel de revoluție. Această dependență cred că se referă imposibilitatea experimentalistilor de a lăsa în urmă contextul istoric și de a se adapta la noile condiții. Experimentul lor mergea mână în mână cu situația politică, oricât de paradoxal ar părea. Societatea comunistă le oferea ocazia de a aborda un text riscant, cu tendințe evazioniste, ce le permitea să se îndrepte spre literatura occidentală. Gheorghe Crăciun mărturisește într-un interviu că anii facultății au fost extrem de utili, în mod paradoxal poate. Sistemul închisat le oferea posibilitatea de a fi diferiți, de a se ridica deasupra celorlalți prin credințe, convingeri și cultură, ei având „o senzație teribilă de libertate de a face orice”⁹. Practica lor experimentalistă trebuie înțeleasă nu doar în limitele culturii comuniste, dar și ca indiciu al constrângerilor și al posibilităților oferite de acest spațiu. Experimentul lor era susținut de un puternic spirit al inovației și de un simț al crizei și al nevoii de schimbare, de tranziție. În acest sens, Adrian Lăcătuș remarcă faptul că perioada comunistă le-a priit membrilor grupării *Noii* în ceea ce privește dezvoltarea experimentului literar. În momentul în care au dispărut limitele și constrângerile, a dispărut și climatul propice de a fi diferiți față de ceilalți

⁸*Ibidem.*, p. 16-17.

⁹ „Eram niște copii răi”, interviu cu Gheorghe Crăciun de Adina Dinițoiu, în *Observator cultural*, nr. 358, februarie 2007

scriitori¹⁰. Experimentul lor a continuat și după '89, însă nu a fost la fel de radical, s-a diminuat, s-a cumințit. Fiecare membru al grupării *Noii* a dezvoltat un filon al tinereții, un filon ce i s-a potrivit și pe care l-a putut exploata, însă nu până la epuizarea sa. Faptul că după revoluția din 1989, majoritatea scriitorilor experimentalisti au abandonat stilul abordat în perioada anilor '70-'80 este un indiciu al paradoxului marginalității literare, dar și al iluziei autonomiei artistice mult vizată din cauza deteritorializării literaturii scrise de către aceștia, după cum atrage atenția Adrian Lăcătuș în studiul său. Experimentul lor nu a devenit un fenomen literar, nu a avut un caracter programatic, ci a reprezentat mai degrabă un moment în activitatea fiecărui scriitor în parte, excepție făcând Gheorghe Iova și Gheorghe Ene.

Bibliografie

1. Bourdieu, Pierre. *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, ediția a II-a, trad.: Laura Albuлесcu, Bogdan Ghiu; pref.: Mircea Martin, București, ART, 2007.
2. Elias, Norbert. *Procesul civilizației*, trad.: Monica-Maria Aldea, București, Polirom, 2002.
3. Hayek, Friedrich A. *Drumul către servitute*, postf.: Jeremy Shearmur, Karen I. Vaughn, trad.: Eugen B. Marian, ediția a III-a, rev., București, Humanitas, 2006.
4. Lăcătuș, Adrian. *Experimentul literar românesc în proza românească postbelică și contemporană. O perspectivă cognitivă și comparată*, București, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, Colecția AULA MAGNA, 2013.
5. „Eram niște copii răi”, interviu cu Gheorghe Crăciun de Adina Dinițoiu, în *Observator cultural*, nr. 358, februarie 2007.

¹⁰ Adrian Lăcătuș, *op. cit.*, p. 58.

BARIERA – THE LYRICIZING OF THE PERYPHERY

Aritina Iancu (Micu-Oțelea)

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

Abstract: Within the interwar literature, G.M. Zamfirescu remains a twisted destiny, a name added to "the series of tragic destinies, broken long before time", who left as legacy an unequal work, as the writer was trying more means of artistic expression: drama, fiction, novel. The passages from one gender to another were most of the times the result of disappointments, of dissatisfaction generated by failure, by the lack of appreciation or by so long postponed success which would just make the taste of victory bitter. Thwarted in a reality which he reinterprets, sometimes distorting it, pressed by deadlines which torment him as he does not have "the ease of writing", G.M. Zamfirescu is refused the accomplishment of a dream, which, as simple as it might appear, proved to be as difficult as it could be in its materialization: "It would be impossible for me to work under limitations/thwarted. I must be allowed to breathe freely. I have never asked anything else from life but to be left to breathe freely and to have the liberty to write. A dream like any other dream"³.

Key-words: slum/ outskirts, twisted destiny, poetry slum, center and periphery

Într-o scrisoare adresată lui Panait Istrati, autorul *Maidanului cu dragoste* se portretiza prin identificarea cu scriitorul brăilean: „Sunt și eu, păstrând proporțiile, ca dumneata, **un izolat, un răsucit, un neînțeles** (subl. ns. – M.A.) sau un... știu eu? Poate un l'en dehors, oricum un damnat”¹. Această imagine de sine este rezultatul unor dezamăgiri pe mai multe planuri: existența umilă dominată de neșansa unei stabilități financiare care să-i ofere posibilitatea concentrării asupra scrisului și nerecunoașterea unor merite în plan profesional. E de ajuns să refăcem traseul scriitorului nevoit să naveteze între București și Satu Mare, apoi să se mute la Cernăuți, la Iași, în căutarea unor slujbe care să-i asigure un trai decent. Departate de familie, a îndurat lipsuri

¹G.M. Zamfirescu, *Correspondență*. Prefață, ediție, note și indici de Claudia Dimiu, București, Editura Minerva, 1988, p. 143.

materiale, care l-au umilit și care i-au afectat iremediabil sănătatea, iar atunci când viața părea să se așeze pe un făgaș normal, „totul trebuia luat de la capăt într-o cadență infernală”². Pe de altă parte, există și o voluptate a suferinței la acest „copil al mahalalei bucureștene”³, care, prin comportamentul său oscilant, a generat uneori situații defavorabile pentru evoluția ulterioară a carierei sale. Este ilustrativ cazul piesei sale de teatru *Sam, poveste cu mine, cu tine și cu el*, scrisă ca răspuns la sugestiile criticii în legătură cu minusurile *Domnișoarei Nastasia*, căreia i se reproșa „absența unui dublu plan de adâncime în suflet sau în gândire”⁴. Din păcate, piesa nu va fi pusă în scenă și nu va fi publicată (în întregime) în timpul vieții autorului, deși este inclusă în repertoriul Teatrului Național din București. Există o mână nevăzută a hazardului care pare să se joace cu autorul piesei, dar și cu destinul acestei opere literare. Schimbările în conducerea teatrului supun piesa unui traseu circular: este citită și recită în Comitetul de lectură, iar când primește avizul favorabil al acestei comisii, ciclul este reluat. Contribuie involuntar la această amânare și autorul, care își dorește ca piesa să fie jucată în stagiunea din toamnă pentru a avea mai multe reprezentații și refuză de câteva ori includerea ei în repertoriul teatral din primăvară. Acestor amânări li se adaugă și neinspirata hotărâre de a schimba distribuția, înlocuind-o pe Dida Solomon cu Sorana Țopa, ceea ce declanșează o acidă campanie de presă condusă de soțul artistei jignite împotriva Teatrului Național și a lui G.M. Zamfirescu. Destinul piesei poate deveni o metaforă pentru cazul scriitorului, care ajunge să se confunde cu propria operă: „Între scriitor și operă s-a stabilit o comuniune până la totala confundare a imaginilor: scriitorul periferiei bucureștene devenind pentru cititori și exegeți unul din eroii operei sale”⁵.

Receptat diferit de critica literară interbelică, laudat și contestat în egală măsură, G.M. Zamfirescu se alătură unui „nou trust”⁶ (Sărmanul Klopstock, Carol Ardeleanu și Isac Peltz) care explorează și exploatează spațiul mahalalei. Se deschide un palier de interpretare, de valorificare a periferiei, în dimensiunea ei tragică, care se adaugă imaginii deja vehiculate a mahalalei comice,

² Valeriu Râpeanu, *loc. cit.*, p. V.

³ *Ibidem*, p. I.

⁴ Nae Ionescu, *Cronică dramatică* în „Cuvântul”, București, 7 septembrie 1927, apud G.M. Zamfirescu, *Correspondență*, p. 8.

⁵ Valeriu Râpeanu, *loc. cit.*, p. V.

⁶ Mihail Sebastian, *Eseuri, cronici, memorial*. Ediție îngrijită și prefată de Cornelia Ștefănescu, București, Editura Minerva, 1972, p. 295.

„siluită și caricaturală, pe care o știa I.L. Caragiale și care a rămas de atunci o temă comodă pentru toți umoriștii noștri, mari și mici”⁷.

Autorul ciclului *Bariera* operează o delimitare terminologică între mahala și periferie⁸: dacă mahalaua este un apendice al centrului pe care îl copiază cameleonic, încercând să-i preia vocabularul, gesturile, gustul pentru confort, periferia este un spațiu al suferinței, al bucuriilor amare și al înfrângerilor. Având în vedere aceste accepțiuni pe care autorul însuși le dă termenilor, în intenție acesta este un scriitor al periferiei și nu al mahalalei.

Considerăm că definițiile lui G.M. Zamfirescu sunt restrictive, iar termenii trebuie redefiniți. Periferia, conform definiției din DEX, este: „Ținut, regiune, cartier, zonă, punct situate la margine în raport cu centrul sau cu un punct de referință. ◇ Loc. adj. *De periferie* = a) provincial; b) de calitate sau importanță redusă; c) care aparține sau este specific mahalalei”⁹. Așadar, conceptul de periferie presupune o raportare permanentă la un centru ca termen de comparație, relație pe care Zamfirescu nu o ia în calcul. Centrul și periferia apar la un mic decalaj temporal, iar „din această secundaritate temporală, ori doar logică, ia naștere apoi și denivelarea axiologică între cele două (...). periferia este din punct de vedere axiologic un centru deficitar”¹⁰. Pe de o parte, mahalaua se inserează în centru, nefiind neapărat poziționată în afara lui și, pe de altă parte, ea nu se reduce la comportamente mimetice după modelul ispititor al celorlalți. Și cei împinși „dincolo de lume”¹¹ au regulile, bucuriile lor care nu sunt automat produsul unei copieri fără dicernământ a comportamentelor, a gusturilor, a gesturilor din inima orașului. Îl vom considera pe G.M. Zamfirescu un pictor al mahalalei bucureștene, dar în egală măsură și al periferiei (nu în sensurile restrânse pe care autorul le atribuie celor doi termeni).

⁷*Ibidem*, p. 294.

⁸Valeriu Râpeanu nota în *George Mihail-Zamfirescu. Schiță monografică*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1958, această delimitare terminologică pe care o făcea scriitorul într-o prezentare la radio a unor cântece ale Mariei Tănase. Textul prezentării nu a fost publicat, dar autorul monografiei a consultat exemplarul dactilografiat din care a citat: „Mahalaua este un apendice al centrului. Îi suferă direct vocația și-i împrumută culoarea, cameleon. Așa cum împrumută vocabularul, gestul, gustul de confort. Suntem în ultima etapă pe drumul bătătorit al evoluției. Ceva mai mult, mahalaua e națională.

În periferia de la noi și de oriunde vom întâlni bucuriile amare și înfrângerile din Azilul de noapte și din Tinerețea Casandrei de V. Demetrius”.

⁹*Dicționarul explicativ al limbii române*. Ediția a II-a, București, Editura univers enciclopedic, 1998, p. 779.

¹⁰Ciprian Mihali, *Centru și periferie: complicații și complicități*, <http://atelier.liternet.rol/articol/22581Ciprian-Mihali/Centru-si-periferie-complicatii-si-complicitati.html>, sit accesat la data de 27.04. 2015.

¹¹Valeriu Râpeanu, *loc. cit.*, p. XI.

Tranziția spre roman scriitorul o explică într-un interviu acordat revistei *Facla* și publicat în decembrie 1931: „Prima și aproape unica serioasă cauză a «abordării» mele de roman (deși *Gazda cu ochii umezi* și atâtea altele ar dezminți termenul de «abordare») ar fi că drumul meu spre roman era croit de mult, deoarece toate piesele mele de teatru aveau din factura internă a romanului. Adică fiecare erou avea carte de legitimație psihologică și un bagaj introspectiv. Nu mai era decât un pas de făcut. Pentru acel pas îmi trebuia un stimulent...Stimulentul l-am primit cam dureros”¹². Acest stimulent dureros la care face referire scriitorul este cazul piesei *Sam*.

Ciclul *Bariera* compus din trei volume apărute antum (*Maidanul cu dragoste* – 1933, *Sfânta mare nerușinare* – 1935 și *Cântecul destinelor* - 1939) și unul publicat postum (*Bariera* – 1946) ilustrează intenția autorului de a arăta că „lumea în care se născuse și unde trăise, cu care se identifica și al cărei exponent în literatură devenise odată cu premiera *Domnișoarei Nastasia*, era aptă să furnizeze substanța unei construcții epice de amploare”¹³. Există numeroase similitudini între autor și opera sa, Zamfirescu însuși fiind „un Icar cu plumb în aripi”¹⁴ care urmează „o lege a inimii”¹⁵ scriind așa cum este.

Tematica ciclului *Bariera* izvorăște firesc din conștiința unui locuitor al mahalalei, care îi cunoaște mecanismele, sufletul și care îi intuiește potențialul. De altfel, încercările de a ieși „din mediul său favorit, arareori au fost încununate de succes”¹⁶. Intenția artistică și-o formulează într-un interviu acordat lui Paul Daniel și publicat în revista „Epoca”, în numărul 1615 din iunie 1934: „Urmăresc în ciclul de romane al *Barierei*, să realizez o frescă a vieții bucureștene, de la primele manifestări de conștiință citadină și până la cristalizarea frământărilor sociale și a idealurilor de viață într-o formă corespunzătoare psihologiei orașului capitală”¹⁷.

Deși este ultimul în ordinea publicării, romanul *Bariera* reprezintă prima încercare a scriitorului de a surprinde în această formulă epică viața mahalalei bucureștene. În concepția lui Valeriu Râpeanu „valoarea literară a acestui text în ansamblul creației scriitorului este minimă. Ea

¹² A.I., Cu G.M. Zamfirescu, în „Facla”, anul X, nr.434, 14 dec. 1931, p. 2, apud *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*, pp. 466-467.

¹³ Valeriu Râpeanu, loc. cit., p. VII.

¹⁴ Idem, *George Mihail-Zamfirescu. Schiță monografică*, p. 157.

¹⁵ Mihail Sebastian, Op. cit., p. 295.

¹⁶ Valeriu Râpeanu, *George Mihail-Zamfirescu. Schiță monografică*, p. 41.

¹⁷ Paul Daniel, *De vorbă cu George Mihail Zamfirescu*, în „Epoca”, nr. 1615, 15 iunie 1934, p. 2, apud vol. *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*, p. 481.

nu reprezintă decât **o ciornă** (subl. ns.-MA), un material prea puțin prelucrat (...)”¹⁸. Dacă nu are valoare literară, textul are cu siguranță importanță în înțelegerea justă a operei lui G.M. Zamfirescu, „este un document prețios”¹⁹, pentru că el ar fi trebuit să furnizeze substanța epică pentru ultimul volum al ciclului, cel care ar fi urmărit destinul tânărului Iacov angajat în fabrică. În succesiunea anotimpurilor *Bariera* ar fi corespuns toamnei. Prefața scrisă de soția autorului, Florence M. Zamfirescu, explică această intenție și oferă o justificare pentru schematismul volumului care, rămas în forma manuscrisului, ar fi fost supus unor modificări atente, până la materializarea lor într-o variantă finală, menită să continue firesc celelalte părți ale ciclului: „Cu numele personagiilor schimbate, cu puterea de înțelegere și aprofundare, cu spiritul de autocritică al maturității literare, la care ajunsese autorul, materialul de față, trebuia să formeze volumele șapte și opt din ciclul *Bariera*. Ar fi fost toamna - urmare la primăvara și vara, apărute cu *Maidanul cu dragoste* și *Sfânta mare nerușinare*”²⁰. Anularea unor personaje, dezvoltarea celor „de structură erotică”²¹ ilustrează direcția pe care i-o imprimă romancierul creației sale. Între *Bariera* și romanele ulterioare, dincolo de notele comune (ilustrarea aceluiași mediu, conservarea lirismului), există câteva diferențe evidente atât la nivelul subiectului, dar, mai ales, la nivelul stilistic. Textul urmărește un eveniment social: organizarea unui început de viață sindicală și o manifestare a acestei organizații prin greva generală care îi va duce pe locuitorii *Barierei* la evenimentele din decembrie 1918, din Piața Teatrului Național. Diferențele stilistice constau în notațiile scurte, în succesiunea cu rapiditate a unor imagini, fără a oferi răgazul unei analize mai profunde, de adâncime a evenimentelor, dar și a personajelor. Schematici, construiți în jurul unei idei, oamenii lui Zamfirescu din acest roman par marionete cărora li s-a impus o anumită traiectorie. Tehnica e cu atât mai deficitară în realizarea personajului principal, Grigore Voicu, cel care devine, în *Maidanul cu dragoste*, adolescentul Iacov. Prin intermediul acestuia se realizează incursiunea în spațiul mahalalei, dar substanța sa sufletească este aplatizată, fără ezitățile, fără oscilațiile caracteristice oricărei „ființe vii” și efectul generat este cel de artificialitate, de neverosimil. Prea bun, prea înțelegător, prea atent la suferințele celor din jurul său, Grigore este prins în limitele propriei perfecțiuni morale. Istoria personajului este foarte simplă: întors de pe

¹⁸ Valeriu Râpeanu, *Op. cit.*, p. 45.

¹⁹ Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*. Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, București, Editura Minerva, 1970, vol. 5 p. 273.

²⁰ G.M. Zamfirescu, *Bariera*. Prefață de Florence G.M. Zamfirescu, București, Editura Forum, 1946, p. 8.

²¹ *Ibidem*.

front în mahala, într-o „adevărată vale a plângerii”²², Grigore se lasă furat de spectacolul trist al acestei umanități chinuite de lipsuri, de violență, de nedreptate. Angajat la fabrică, începe să frecventeze „Cercul socialist: singura candelă aprinsă în barieră”²³ și să se hrănească cu iluzia unei posibile schimbări în „viața de câine”²⁴ a locuitorului de la periferie. Această sintagmă devine un laitmotiv al romanului, fiecare destin din mahala fiind consumat sub semnul unei drame personale: violență casnică, boală, băutură.

Interesante sub aspect literar sunt secvențele în care Zamfirescu realizează un portret al „omului masă”²⁵, al mulțimii psihologice cu o fizionomie de cele mai multe ori distinctă de cea a indivizilor care o compun. Încă din primele pagini ale romanului este surprinsă această mișcare sufletească a mahalalei devenită un personaj colectiv, expresie a umilinței, a frustrărilor repetate, dar și a violenței: „Liberă, mahalaua a strâns pumnii. Mulțimea se adună, ca o apă tulbure, spre barieră. Jugul a fost zvârlit de pe grumaji. Stăpânul de ieri e mort! Stăpânul de mâine – pe drum...

În voia ei, mahalaua: să urle, să dărâme, să se tăvălească în mocirlă ori să ridice baricadă în calea stăpânului ce vine – să-și croiască altă cale. Foamea îi înfige pintenul în coaste și o mână, vijelios, o îndeamnă să lovească în șandramaua putredă, în plin, cu pumnul încheștat de furie și ars de lacrimi- să fure”²⁶.

În fragmentul citat este surprins și elementul care declanșează mișcarea violentă și irațională a mulțimii: foamea. Aceeași senzație fiziologică determină reacțiile Barierei într-un episod foarte plastic: atacul asupra furgonului cu pâine. De menționat că în această scenă actorii sunt luați din rândul celor mai vulnerabili, al celor care îndură cel mai greu lipsurile: copiii, femeile și bătrânii. Ademeniți olfactiv, oamenii Barierei se se înghesuie, lovesc, se transformă într-o „fiară flămândă”: „Mirosul de pâine caldă adunase bariera în jurul căruței. A zburat o piatră, un picior de scaun – spre sentinela care lovise. Femeile au răsturnat pâinile în șanț. Copiii s-au năpustit în grămadă, alături de bătrâni cu urlat de fiară flămândă. S-a încins luptă oarbă. Sângele

²²*Ibidem*, p. 105

²³*Ibidem*, p. 77.

²⁴ Dincolo de intențiile autorului de a surprinde condiția mizeră a locuitorului de la periferie cuvântul câine este folosit de foarte multe ori în acest text al lui G.M. Zamfirescu și se golește de sens: „*viață de câine*”(p. 22), „*sunt câine*”(p. 82), „*ca doi câini*”(p.105), „*câine/câini*”(p.126, p. 166, p.174), „*inimă de câine*”(p. 133, p.178).

²⁵Jose Ortega y Gasset, *Revolta maselor*, București, Editura Humanitas, 1994, apud Georgiana Sârbu, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G. M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, București, Editura Cartea Românească, 2009, p.55.

²⁶ G.M. Zamfirescu, *Bariera*, p.10.

curge pe coaja rumenă, miezul e tăvălit pe jos, fărâmițat. Brațele se întind, se cuprind; trupurile se încalică, se stâlcesc, se rostogolesc – iar se desprind și se reped în grămadă”²⁷.

Coborârea în animalitate, desfigurarea elementului uman sunt evidențiate prin nesatisfacerea acestei nevoi așezate la baza piramidei lui Abraham Maslow.

Într-un alt episod al mulțimii, scriitorul ilustrează oscilarea sentimentelor masei între doi poli: iubire și ură. Labilitatea acesteia constă în trecerea cu ușurință de la o stare afectivă la alta și este cauzată de absența unei minți lucide, „temeinice și călăuzitoare”²⁸, care să-i ofere coerență în plan emoțional, dar și la nivelul acțiunilor: „Vinovată în pornirea ei și nevinovată, prin inconștiența pornirii, **turma** (subl. ns.- M.A.) a rămas – peste veacuri – între culmea și prăpastia celor două sentimente. Își înalță idoli, să se închine la ei și-i dărmă ca-n urmă să-i plângă și să-i înalțe iar”²⁹.

În zona neverosimilului se încadrează modul în care sunt realizați liderii muncitorilor: Cristea Rareș are trăsăturile martirului christic. Deși mulțimea îl reneagă, reușește să-și păstreze demnitatea, arătând înțelegere față de ezitățile turmei. Imaginea este în mod intenționat idealizată, iar efectul de artificialitate nu poate fi evitat. Torturat, liderul muncitorilor cere autorităților să fie trimis în mijlocul oamenilor care îl transformaseră în țap ispășitor. De data aceasta, furia mulțimii se stinge nu prin sacrificarea „celui vinovat”, ci datorită discursului cu valoare testamentară pe care Cristea Rareș se simte dator să îl țină: „Vă îndoiiți și vă lepădați de mine de mine. Eu nu m-am îndoit și nu m-am lepădat de voi. Când am cerut voie, adineauri, să viu în mijlocul vostru, un ciocoi a făcut ochii mari: te duci la moarte sigură. (...) Am fost prigonit, numai ca să mă rup de muncitori. Nu m-am clintit. Mi s-au dat bani să vă vând. Nu v-am vândut. Tovarăși, să nu vă îndoiiți de mine! Nu uitați noaptea asta. (...) Nu tremur, nu plâng... Nici voi să nu mă plângeți. Nu e vreme de plâns, tovarăși. Numai țineți minte și uniți-vă, uniți - tovarăși, să nu vă clinească tot aurul din lume, toate gloanțele din arsenale!”³⁰.

Există, totuși, o serie de nuclee narrative care prin dezvoltare ar fi putut deveni interesante și care anunță romancierul de mai târziu. Este cazul soției mai tinere a lui Iordan Luntre, Tina, care trăiește drama femeii prinse într-o relație maritală pe care nu și-o dorește. În acest personaj feminin Florence Zamfirescu identifică sursa pentru Maro, nevasta simigiului Tino, în jurul căreia

²⁷*Ibidem*, p. 138.

²⁸*Ibidem*, p. 163.

²⁹*Ibidem*, pp. 163-164.

³⁰*Ibidem*, p.166.

se construiește unul dintre misterele *Maidanului cu dragoste*. Frământările femeii sunt surprinse într-unul dintre capitolele de început ale textului, reprezentând una dintre puținele pagini ale romanului în care scriitorul realizează o analiză psihologică. Din păcate, episodul este suspendat, nemaigăsindu-și o continuare în corpul *Barierei*. Căsătorită cu un bărbat mai în vârstă, pe care îl disprețuiește, această Emma Bovary de mahala este sfâșiata de chemarea cărnii: „Noapte de noapte, Tina arsesse în **vâlvătaia dorinței** (subl. ns.- M.A.). Mușca până la sânge brațul plin, să înăbușe zvârcolirile trupului tânăr. Toată făptura ei era acum un strigăt de revoltă: până când? spart de pereții inimii ca un pahar de cristal”³¹. Imaginea hidoasă a bărbatului care doarme lângă ea explică dezgusul femeii și îi alimentează sentimentul eșecului, al neîmplinirii: „Jordan dormea dezvelit lângă ea, cu fața în sus. Sforăia, cu scuipatul alb în crăpăturile buzii de jos, iar buza știrbă, deschisă spre tavan ca o hrubă, clefăia în răstimpuri. (...) Îl bănuia în spatele ei: bătrân cu genunchii umflați de reumatism, cu pântecul mare și picioarele subțiri”³². Dincolo de această latură erotizată a personajului, pe care G.M. Zamfirescu nu o mai dezvoltă, Tina rămâne o prezență caldă pe parcursul romanului, care empatizează cu sufletul mahalalei.

Nuielușă și Aristide sunt alte figuri detașabile din galeria personajelor *Barierei*, cu destine în esență similare: orfan de ambii părinți, Nuielușă este victima violenței tatălui vitreg, iar Aristide, copil prin inima căruia „nu curge sângele barierii”³³ este obligat de Ivan, tatăl adoptiv, să fure. În ambele cazuri, imaginea paternă este demonizată, iar tatăl e vinovat de moartea fiului. Desfigurarea morală a lui Ivan este efectul direct al unei tragedii: într-un incendiu provocat de dușmani, își pierde casa și soția. Aristide, devenit părtaș la crimele tatălui, consideră sinuciderea singurul mijloc prin care poate evada: se aruncă în fața trenului sub ochii mahalalei, ce asistă neputincioasă la această tragedie. Simion Popa, hamalul abrutizat de băutură, care își bate cu bestialitate copilul, este „câine alungat pe maidanele pământului”³⁴. Spre deosebire, hoțul Ivan, lipsit de orice formă de umanitate, egal cu sine în răutate de la începutul romanului până la sfârșit (moartea lui Aristide nu are putere transfiguratoare asupra acestui suflet împietrit), hamalul are momente de asumare a vinovăției, de luciditate morală, de regret, fără ca acestea să-i schimbe comportamentul față de Nuielușă. Discrepanța dintre cele două fețe ale personajului este generatoare de nebunie: în ultima imagine din roman, după moartea copilului în timpul

³¹*Ibidem*, p. 35.

³²*Ibidem*.

³³*Ibidem*, p. 59.

³⁴*Ibidem*, p. 82.

manifestațiilor reprimare sângeros de autorități, Simion Popa își sapă propria groapă în colibă. Mirosul apăsător marchează olfactiv prezența Răului, iar mahalaua își întoarcă, neînțeleasă și scârbită, fața de la cel care nu știuse să-și iubească fiul. În dramatismul ei această scenă încheie într-o manieră neverosimilă substanța epică a romanului: „Simion Popa zace în cocioabă. Nu-i deschide nimeni ușa – să-i dea o cană cu apă, o bucată de pâine. Oamenii îi ocolesc ograda, cu teamă. Cineva, care s-a uitat într-o zi pe geam, povestește: în mijlocul odăii, cu ochii albi, Simion Popa râde și sapă o groapă, cu unghiile – adună pământul în jurul lui. Se măsoară cu șchioapa, cât e de lung. Pe urmă el măsoară groapa și râde – iar începe să sape, să adune pământul în jurul lui. În colțul gurii, pe bărbie, bale. Cu tot gerul, duhoarea din cocioabă răbufnește prin spărtura geamului – amețitoare”³⁵.

Fără a oferi o imagine definitivă asupra stilului pe care romancierul G.M. Zamfirescu îl va utiliza în romanele sale de mai târziu, *Bariera* prefigurează câteva dintre constantele acestei scriituri, „jalonează câteva dintre motivele scrisului său”³⁶: mahalaua ca spațiu literar ofertant în dimensiunea sa tragică, propunerea unor personaje copii, liricizarea formulei epice, tonul poetic, chiar dacă „ușor grandilocvent, pe alocuri - fără voia lui- chiar strident”³⁷.

Bibliografie

1. George Călinescu, *Ulysse*, București, Editura pentru literatură, 1967
2. Călinescu, George, *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, 1982
3. Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri (vol.5)*. Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu cu o prefață de Victor Felea, București, Editura Minerva, 1971
4. Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*, București, Editura librăriei SOCEC&Co., 1937
5. Majuru, Adrian, *Bucureștii mahalalelor sau periferia ca mod de existență*, București, Editura Compania, 2003

³⁵*Ibidem*, p. 180.

³⁶ Valeriu Râpeanu, *Op. cit.*, p. 15.

³⁷*Ibidem*, p. 46.

6. 6.Mihali, Ciprian, *Centru și periferie: complicații și complicități*, <http://atelier.liternet.rolarticol/22581Ciprian-Mihali/Centru-si-periferie-complicatii-si-complicitati.html>.
7. Nicoară, Simona, Nicoară, Toader, *Mentalități colective și imaginar social. Istoria și noile paradigme ale cunoașterii*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 1996
8. *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*. Antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, București, Editura Minerva, 1991
9. Săceanu, Amza, *Clasicii nu vor să îmbătrânească: I.L. Caragiale, Camil Perescu, V.I. Popa, G.M. Zamfirescu și teatrul contemporan*, București, Editura Meridiane, 1983
10. Sârbu, Georgiana, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G. M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, București, Editura Cartea Românească, 2009
11. Sebastian, Mihail, *Eseuri. Cronici. Memorial*. Ediție îngrijită și prefată de Cornelia Ștefănescu, București, Editura Minerva, 1972
12. Y Gasset, Jose Ortega, *Revolta maselor*, București, Editura Humanitas, 1994
13. Todorov, Tzvetan, *Noi și ceilalți*, Traducere de Alex. Vlad. București, Ed. Institutul European, 1999
14. Zamfirescu, G.M., *Bariera*. Prefată de Florence G.M. Zamfirescu, București, Editura Forum, 1946
15. Zamfirescu, G.M., *Cântecul destinelor*, București, Editura „Națională Ciornei”, 1938
16. Zamfirescu, G.M., *Corespondență*. Prefată, ediție, note și indice de Claudia Dimiu, București, Editura Minerva, 1988
17. Zamfirescu, G. M., *Maidanul cu dragoste*, București, Jurnalul Național, 2009
18. Zamfirescu, G. M., *Sfânta mare nerușinare*. Ediție îngrijită, prefată și bibliografie de Valeriu Râpeanu, București, Editura 100+1 Gramar, 1998
19. ****Dicționarul explicativ al limbii române*. Ediția a II-a, București, Editura univers enciclopedic, 1998

THE WOLF AND THE RECEIPT - COSTACHE OLĂREANU

Elena Lazăr (Burlacu)

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The writer Costache Olăreanu called his most recent book of prose memoirs by choosing a title, according to Alex. Ștefănescu, title designed as if by Urmuz.

His prose of about 200 pages sits beneath two nouns "The Wolf and the Receipt". Considering that is the novel of his life, as himself told, published the work "The Wolf and the Receipt" first in the magazine "The Romanian literary", fragmented, episodic. The work consists of several parts, the first part containing the text itself which gives the title of the volume, while the final part is constituted by the five texts, the so-called "tests" which have no connection with each other.

Key words: wolf, comunism, journal, freedom, autobiography.

Scriitorul Costache Olăreanu își intitulează cea mai recentă carte de proză memorialistică alegând un titlu, după părerea lui Alex. Ștefănescu, conceput parcă de Urmuz. Proza sa de aproximativ 200 de pagini stă sub două substantive „*Lupul și Chitanța*”. Considerând că este romanul vieții sale, cum însuși afirmă, publică opera „*Lupul și Chitanța*” mai întâi în revista „*România literară*”, fragmentat, episodic. Lucrarea este alcătuită din mai multe părți, prima parte conținând textul propriu-zis care dă și titlul volumului, în vreme ce partea finală se constituie în cinci texte, așa-zisele „încercări”, care nu au nici o legătură între ele: 1. „*Discursul despre melci (pentru intrarea și ieșirea din Academie)*”, 2. „*Erotica magna sau despre cele mai avantajoase poziții ale amorului perfect*”, 3. „*Arta psihicului român*”, 4. „*Despre omul nou - Cum se clădește, cum se dărâmă, cum se reclădește*” și 5. „*Revoluția cu portocale (Idee despre o farsă)*.”

Prezența celor două substantive comune devenite proprii în cadrul titlului ne provoacă să descifrăm simboluri, să spargem coduri, să utilizăm indicii, să aflăm stări sufletești, să nu uităm

de cei persecutați, de „funcționarea sumbrei mașinării de distrus vieți omenești”¹, care a fost dictatura comunistă.

Utilizarea acestui mamifer carnivor în proză este vastă. Încă din copilărie ne familiarizăm cu acest personaj, desprins din cărțile de căpătâi ale bunicii, respectiv mamei „*Mica biblie pentru copii*”. Relatarea transmisă prin viu grai în părțile Moldovei începe cu prezentarea unui ciobănaș harnic pe nume Nițu. Într-o zi, în vreme ce păștea turma de oi, se gândește să-i păcălească pe săteni, strigând din toate puterile că vine lupul la oi. Speriindu-se sătenii i-au sărit grabnic în ajutor dar spre uimirea lor, oile pășteau în liniște. În urma acestei isprave Nițu se pornește într-un râs zgomotos. Mai trece o vreme și Nițu iar strigă după ajutor, folosind același scenariu, obținând același rezultat. Într-o zi lupul vine la turma sa frumoasă de oi. Zadarnic a cerut ajutor ciobanul, pentru că a treia oară sătenii l-au crezut mincinos și nu l-au mai ajutat. Astfel a rămas fără turmă dar și fără prieteni.

Voinicii patriei sunt descriși în strofa a treia a „*Imnului național al României*” ca membrii unui popor unit care își iubesc conducătorul și doar la un semn sar ca „*lupii în stâne*”, venind de pretutindeni indiferent de vârstă. Andrei Mureșanu nu alege întâmplător termenul de „lupi”. Figura lupului cu gura deschisă care se continuă cu trupul unui balaur, confecționată din piele sau material textil, reprezenta steagul de luptă al dacilor. Studiile arată că însuși dacii purtau numele de „lupi” sau „*cei care sunt asemenea lupilor*.” Mircea Eliade dedică un studiu amănunțit și mitologic, descoperă că „*lupul este „simbol” și al fugarului*.”² Lupul este moralist în „*Fabulele și satirile*” lui Grigore Alexandrescu, aluzie la oamenii care aidoma animalului descris îi judecă pe alți semeni pentru fapte pe care ei însuși nu pregetă să le comită.

În simbolistică lupul este sinonimul sălbăticiei, iar lupoaca al desfrâului. Se presupune că lupul poate fi valorizat într-un mod pozitiv, dacă ținem cont de calitatea sa vizuală pe timpul nopții, devenind astfel simbolul luminii, solar și strămoș mitic. În privința culorii sale la poporul chinez predomină lupul albastru, iar la turci, lupul cenușiu. Mitologia scandinavă îl prezintă pe lup ca fiind un „mâncător de aștri”, noaptea fiind „botul lupului”. Cea egipteană îl întruchipează într-un „câine sălbatic”.

¹ Alex. Stefanescu. *Frica, foamea și Thomas Mann*. În *Romania literară*, Nr. 12/ 27 martie, 1996, p.4

² Mircea Eliade. *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. Editura Științifică Enciclopedică, București, 1980, p. 24.

În folclorul european are un rol educativ, îndemnându-i pe copii să asculte de cei mari și de a se feri de primejdii, prin relatarea poveștii „*Scufița roșie*.” Nici Ion Creangă nu-l neglijează pe „cumătrul lup” și-l pedepsește aspru în „*Capra cu trei iezi*”. În aceste cazuri lupul capătă atribuții malefice, negative, exprimă starea de primejdie, viclenie. Mihail Sadoveanu, în alt plan de idei, valorifică puterea animalului amintit mai sus și-i atribuie câinelui credincios numele de „Lupu”, în romanul „*Baltagul*”. Și Bujor Nedelcovici scrie un roman intitulat „*Îmblânzitorul de lupi*”, care conform lui N. Manolescu este asemănător „*Baltagului*” sau „*Noptilor de sânziene*”,³ redând noțiuni filosofice și religioase. Ion D. Sârbu consideră că menirea lupului este aceea de a reaminti omenirii calitățile uitate în timpul erei comunismului ateu. Romanul său „*Lupul și catedrala*” rămâne însă un roman complicat „*de încadrare și exemplificare a anilor 50*”⁴, în care lupul este agresorul lumii.

Pentru Costache Olăreanu, pare a fi supranumele utilizat în etichetarea comunistului. Atât cuvintele de început ale romanului „*Lupul și Chitanța*”, respectiv citatul din Petre Țuțea, cât și cele - chintesență de pe coperta ultimă, dezvăluie o ființă puternic ancorată în realitățile vremii, de o realitate puternică și obtuză, nedeschisă spiritului, nici lacrimii, nici adevărului și nici frumosului, surdă la tot ce a însemnat devenire: „*Comunistul știe că e animal, știe că e rațional și știe că e absolut muritor. Dar în felul ăsta, cu toată raționalitatea lui, între el și dihor nu e nici o deosebire*”.⁵

Motivația de pe copertă explică o dată în plus, dacă prin operă n-o făcuse îndeajuns, existența atâtor autobiografii, spre deruta interlocutorului, ezitățile autorului în a-și devoala identitatea, într-un spațiu vitreg din toate punctele de vedere, în care omul cinstit, integru, era arătat cu degetul, persecutat, supus oprobiului public, în vreme ce mediocritatea nudă râdea în nas, din poziții sus-puse. „*Cum să răspunzi celor care cotrobăiau biografia părinților, unchilor și mătușilor, fraților și surorilor, vreunui cumnat ori vreunei verișoare, pentru a-ți găsi rădăcinile de clasă, a te explica de ce ești un netrebnic și nu meriți aceleași condiții ca și ceilalți muritori ? Cum să accepți să fii socotit doar un produs imbecil, o excrescență a unui organism bolnav din naștere ? (...)*”

³ Nicolae Manolescu. *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*. Editura Paralela 45, Pitești, p. 182.

⁴ Marian Popa. *Istoria literaturii române- de azi pe mâine*. Editura Fundația Luceafărul, București, 2001, p.918

⁵ Costache Olăreanu. *Lupul și Chitanța*. Editura Albatros, București, 1995, p.1.

*Ei bine, nu am scris niciodată totul, pentru că și astăzi consider că două sunt împrejurările când minciuna nu numai că este permisă, dar și recomandabilă: pentru a menaja un om în suferință și pentru a păcăli un comunist. În al doilea caz, nu faci decât să răspunzi cu aceeași monedă unor inși pentru care cruzimea, necinstea, mitocănia și nerușinarea sunt regulile lor supreme de existență.”*⁶

Cartea debutează cu o panoramă a veridicului și a confesiunii, autorul având ca interlocutori pe cei de-o suferință cu el și nu numai, nota confesivă dar și demascatoare fiind prezentă la tot pasul în paginile ei, încă de la primele fraze: „Pe vremea aceea erau două căi de procreație: calea sintetică și calea Rahovei”, o frază din care nota comico-ironică cu care Olăreanu ne-a obișnuit nu lipsește.

Copiii născuți prin „încurajarea mamelor” la contribuirea „suprapopulării planetei” erau instruiți să citească în cor din Manualul de Română de clasa a VII-a al lui Nedioglu și să ia seama la povețele despre „lupul travestit în oaie”. Identificăm în text morfosintaxa din *Pâlnia și Stamate*, din *Ismail și Turnavitu*.

Lupul prezentat de C. Olăreanu era originar din Muntenegru. Această specie se căsătorea numai între ei, fapt care a dus la deprecierea rasei. Singurele exemplare supraviețuitoare s-au stabilit în partea sudică a Basarabiei, zona denumită de turci și tătari, Țara Buceagului. Lupii nu erau animale frumoase, în schimb erau puternici. Invazia lor producea panică locuitorilor. Ca ocupații aveau strângerea dărilor cu orice mijloace, fumăritul și vinăritul. În zilele noastre „lupii”, afirmă prozatorul, sunt asociați cu spărgătorii caselor de bani de orice fel.

Revenind la prezența lupului în proza românească, Petru Dumitriu ne invită la o „Vânătoare de lupi”. Și Constantin Țoiu își propune să ne îndemne să devenim „Vânătorii de lupi”, să urmărim pe acei „partizani din munții Banatului care îi hărțuiesc (...) pe țăranii săraci și doritori de reformă”⁷, prozatorul ascunzând în nuvelă rolul securității.

În „Lupul și Chitanța” se identifică nota de intimitate personală a scriitorului, caracterul autoreferențial, fondul operei sale fiind acela de jurnal, predominant și în această primă parte a lucrării. Se derulează întâmplări din perioada studenției în capitală dar și din perioada clujeană, apoi reîntoarcerea la București, vizita făcută părintelui său în închisoarea de la Onești etc.

⁶ Ibidem, p. 233.

⁷ Nicolae Manolescu, op. cit., p 966.

Referindu-se la anii studenției, Olăreanu nu uită să amintească despre serile de muzică, „micile oaze”, în acea perioadă de închisoare spirituală, cum nu uită, nici supliciul memorării „Cursului scurt de istorie a Partidului Comunist” și a lucrării lui Stalin „Marxismul și problemele lingvisticii”, predate într-un delir în orice locaș de învățământ din țară, de „marii profesori” Leonte Răutu, Ilie Stanciu, până și de Mihai Ralea, bunul prieten al tatălui și protectorul său pentru multă vreme.

Evocă pe doi dintre confrății literari, Tudor Țopa și Radu Căplescu, cel dintâi fascinându-l cu stilul lui imposibil de a nu atrage pe cel de lângă el; având „*un fel de întorsătură de frază neobișnuită, iar dacă aveai norocul să-l auzi și citind, pur și simplu te fascina. Este unul din marii noștri stiliști. Are un simț al limbii care îl păzește de orice greșală cât de mică, iar scrisul său posedă acea verosimilitate pe care nu o au decât lucrurile din natură, așa cum ne apar ele, simple, firești. Ca un copac.*”⁸

Chitanța

Prototipul feminin, văzut din toate unghiurile poartă un singur nume: Chitanța! Eroina literară a lui Olăreanu „*trebuia să absoarbă toate exemplarele feminine cunoscute până la acea dată*”⁹ un amestec frumos alcătuit din: brațe, umeri, chipuri, priviri, zâmbete, șoapte, toate adunate într-un „*uriaș malaxor*” ce produce, aceluiași personaj, reacții dintre cele mai contradictorii.

Chitanța este o „ființă polimorfă”, capabilă să declanșeze războaie, epidemii, conferințe de pace, orgii, scene de dragoste cutremurătoare, căsătorii monogame, dezbateri filosofice etc. Înfățișarea ei este cameleonică: când grasă sau slabă, blondă ori brunetă, când energică și blândă, când dură și sălbatică, având vârsta adolescentină ori matură, fiind servitoare sau contesă, comunistă sau reacționară. Chitanța este „*cântată, iubită și detestată*” în mod egal. Reprezintă obsesia care nu-l părăsește nici o clipă pe autor.

Originile ei se îndreaptă spre colega de facultate, UTM- ista Judilh Kahane, o femeie inteligentă cu mișcări de felină mare, încrezătoare în propriile calități, posedând ochi verzi și frumoși, păr blond și un „corp de Artemidă”, fiind și campioană de tir. Admirația față de această ființă atinge cele mai înalte cote. În planurile scriitorului pentru romanul început, Chitanța urma să întruchipeze: „*convenția, superfluul, minciuna, atracția neantului, depravarea rafinată,*

⁸ Costache Olăreanu, op. cit., p. 31.

⁹ Ibidem, p. 45.

indolența”, în relație cu „Lupul” cel „feroce, hapsân, vindicativ și fascist”, ea întruchipă „Binele”. Considerându-se un scriitor „începător”, dornic de a da României fresca meritată, Olăreanu imaginează în „Lupul” toate elementele luptei de clasă, de imperialism și fascism, pe când „Chitanței” i le rezervă pe cele ale politicii duplicitare a marilor puteri.

Ion Rotaru, comparându-l cu Mircea Horia Simionescu, precizează că „urmușismul lui Costache Olăreanu este mai puțin (...) original, mai necons substanțial însușit, vrem să spunem, în „romanele”- jurnale (într-un loc M.H.S. vorbește de ... „Motanul și Chitanța”, figurând printre scrierile lui Olăreanu pe vremea când el plănuia – „Cvintetul melancoliei”, „Dragoste cu vorbe și copaci”, chiar în „Ucenic la clasici” etc.) Pasaje în chestiune par cumva de «lipitură», ca și unele personaje, fundalul prozelor scurte rămânând în esență cel clasic, în genul Creangă, Caragiale, adesea și Cehov, când subiectele țin de erotica de suprafață sau mai de profunzime, de la caz la caz”.¹⁰

Chitanța reprezintă pe misterioasa doamnă, tânără, neîmplinind vârsta de 40 de ani, îmbrăcată elegant, în negru, cu o superbă etolă vișinie pe umeri și stând mereu într-un picior, ce are un ucenic tipograf și intim, care tipărește pe hârtie de lux bancnote false. Autorul continuă cu detaliile care-l determină pe primarul văduv să o angajeze pe Chitanța în funcția de „consilier în probleme de iluminat public și de vorbitoare la unele ședințe de analiză”.¹¹ Nunta

primarului și a Chitanței a fost una câmpenească, rodnică, având patru copii: Nelu, Relu, Delu și o fetiță numită „în scopuri pur publicitare”, „Chitanța cea Mică”, la maturitate luându-și alt nume. Chitanța - mamă avea origini incerte, posedând la perfecție arta deghizamentului, fiind fără frați sau surori. Despre celălalt personaj ce dă titlul romanului, „Lupul”, aflăm că posedă mai multe fațete, căruia nimeni, până în prezent n-a reușit să-i realizeze portretul cât de cât plauzibil.

Ce rămâne din personajul intitulat „Chitanța” ? Olăreanu ne dă o pistă și ne poartă lecturarea operei spre romanul „Dragoste cu vorbe și copaci”, cel din anul 1987, în care cele 15 personaje feminine, descrise la scurt interval de timp, nu reprezintă altceva decât proiectarea aceleiași Chitanțe.

¹⁰ Ion Rotaru. *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*. Editura Dacoromana, București, 2009, p.281

¹¹ Costache Olăreanu, op.cit, p.75

Alex. Ștefănescu identifică în romanul „Lupul și Chitanța” prezența unei drame „zguduitoare, o reprezentare a luptei unui om cu propria animalitate pentru a ajunge la o stare de elevație.”¹² Precizează că meritul scriitorului este acela de a scrie „tot acest eroism al spiritualizării unui tânăr cu detașare și chiar cu umor, ca și cum ar fi vorba de relatarea unei biografii banale.”¹³ Chiar dacă nu reprezintă o apariție prea importantă, în opinia criticului romanul „Lupul și Chitanța” rămâne „o mostră de literatură bună, scrisă de un profesionist. Ea are asupra cititorului un efect reconfortant, ca vinul vechi sau mobila - stil”.¹⁴

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

Bibliografie

1. Eliade, Mircea. (1980). *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. București: Editura Științifică Enciclopedică.
2. Manolescu, Nicolae. (2008). *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*. Pitești: Editura Paralela 45.
3. Olăreanu, Costache. (1995). *Lupul și Chitanța*. București: Editura Albatros.
4. Popa, Marian. (2001). *Istoria literaturii române- de azi pe mâine*. București: Editura Fundația Luceafărul.
5. Rotaru, Ion. (2009). *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*. București: Editura Dacoromana.
6. Ștefănescu Alex. (1996). *Frica, foamea si Thomas Mann*. În *Romania literară*, Nr. 12, 27 martie, p. 4.

¹² Alex. Ștefănescu. *Frica, foamea si Thomas Mann*. În *Romania literară*, nr.12, 27 martie, 1996, p.4.

¹³ Ibidem

¹⁴ Ibidem

**THE TWO FACES OF JANUS: FEMININE VOICES AND ROMANTIC LOVE
TRIANGLES IN LAWRENCE DURRELL'S THE ALEXANDRIA QUARTET**

Miruna Ralea

PhD Student, University of Bucharest

Abstract: Lawrence Durrell is neither a modernist, nor a post-modernist writer. His work is very difficult to place. Durrell's masterpiece is The Alexandria Quartet, a series of four novels that depict the life and opinions of several expatriates living in Alexandria between 1933 and 1945 – before and during WWII. When writing and then re-writing The Quartet, Durrell had a very specific purpose in mind: he aimed first and foremost to innovate in terms of form. Durrell was fascinated with the scientific progress of his time, most notably with Einstein's theory of relativity, and his purpose in the four novels was to enact what he called the relativity proposition. This innovation in form is perceived in the four novels at all levels – characters included.

This paper aims at analyzing the ambivalent and often unclear interaction between Darley, Durrell's alter ego in the novels, and the two most notable women in his life: Melissa and Justine. The young writer oscillates permanently between the two faces of Janus – or the two faces of love and his own life: Melissa, the generous and fragile type of femininity, and Justine, the powerful and destructive type, who feeds on the despair of her lovers. The paper aims at discussing the meaning of these clashes between characters and their contribution to the overall aim and structure of the novels.

Key Words: Lawrence Durrell, the heraldic universe, the relativity proposition, Justine, The Alexandria Quartet

In our modern era, we have simplified the two faces of Janus and read into the symbol the ambivalent nature of theatre: a happy face and a sad face together, comedy and tragedy reunited in their dramatic representation. But to the ancient Romans, the two faces of Janus meant much

more than this. Janus is an obscure god – one of the few not to have an equivalent in Greek mythology, for that matter. He is always depicted with two faces looking in opposite directions, both seen from the side, never from the front: Janus never looks us straight in the face, he is always looking towards the past and the future at the same time. He was the god of beginnings and endings, the god of passage and transition, of war and peace, of open and closed doors. He symbolizes, perhaps more so than any other god, the ambivalent nature of mankind, of life, of time – of everything.

In *The Alexandria Quartet*, Lawrence Durrell wanted to innovate in terms of narrative form, bearing in mind the relativity theory that had been recently formulated by Einstein. Durrell was fascinated with the scientific progress of his time and with the connection all this had to the allegedly mundane nature of everyday life: this is what he aimed to capture in his four novels. This is why *The Quartet* plays on the ambivalent nature of time: the four novels are, in their author's own words, three parts space and one part time. The first three novels retell the same course of events from different perspectives and from the viewpoint of various narrators (none of which prove to be reliable) and it is only the fourth and final novel that takes the story further in time, towards what can be seen as a narrative attempt at closure (but the door never closes completely). Similarly to Janus and his two faces, looking towards the past and the future at the same time, the novels in *The Quartet* are trapped between the past and the future in an everlasting, unreliable present. Everything is frail and fickle: the course of events, which changes with each retelling of the story, the characters, who always appear from a different angle, the relationships, the words, the parts played as if it were all a moving theatre play. In the author's own words, "*only the city is real*".

Lawrence Durrell is neither a modernist, nor a post-modernist writer. His work is very difficult to place: he started writing under the influence of Henry Miller, who would become one of his closest friends, and he started writing with a purpose that diverged from pure literary art. Durrell's masterpiece is *The Alexandria Quartet*, a series of four novels that depict the life and opinions of several expatriates living in Alexandria between 1933 and 1945 – before and during WWII. The scope of the novel is grand and the plot unfolds on the background of various settings in Alexandria, Cairo and an unnamed island in the Cyclades. The novel begins with the Englishman Darley's arrival in Alexandria in 1933 and concludes in 1945 after his second stay

there through the war. Darley – the most obvious alter-ego of the author, but not the only one – is an English teacher and a struggling writer. In the first novel of the series, *Justine*, Darley writes a first person narrative retelling his simultaneous love affairs with Melissa, a tubercular dance-hall girl, and the mysterious Justine, the title character, a Jewish socialite married into one of the most powerful families in Alexandria. The second novel, *Balthazar*, is what Darley calls an *inter-linear* – a new version of the initial manuscript written by Darley, annotated and allegedly brought closer to reality by the title character, who is an Alexandrian homosexual doctor studying the cabbala and the leader of a group of followers that includes Justine. The third novel, *Mountolive*, is a third person narrative and the first attempt at omniscient story-telling, rewriting the first two novels from a different perspective, with Darley as one among a series of characters. Mountolive, the title character, is the British ambassador to Egypt and in this third novel the clash between the two cultures is the most obvious; naturally, the apparent narrative in the first two novels is yet again put into a very different perspective. Finally, the last novel in the series, *Clea*, brings Darley back as the narrator and takes the story forward in time, ending it on what seems to be an attempt at closure and atonement. Clea is a young painter that Darley falls in love with, trying to deconstruct and make sense of his former loves and past experience.

From the very first novel in the series, the reader is acquainted with an intricate interplay of recurring patterns and symbols: the two most poignant ones are **the mirror** – which, like Janus, has two faces – and **the triangle**. These two symbols are dwelt upon almost obsessively at all levels throughout the narrative in the four novels.

The mirror is the key symbol to interpret the shifting perspectives in *The Quartet*; it is the foundation upon which Durrell builds his heraldic universe, as the author himself called it, and which is to be read in the medieval interpretation of the concept of *mise-en-abyme*: the central, largest image on the coat of arms which was then reiterated in its entirety or through fragments on the four edges of a coat of arms. The symbol of the mirror as a key to reading the novels appears from the very beginning of *Justine*, in the words of the title character herself: "*I remember her sitting before the multiple mirrors at the dressmaker's, being fitted for a shark-skin costume, and saying: 'Look! five different pictures of the same subject. Now if I wrote I would try for a multi-dimensional effect in character, a sort of prism-sightedness. Why should not people show one profile at a time?' "*

The triangle is the second most recurrent pattern in the novels. Everything can be divided into groups of three: the three writers – Darley, Pursewarden and Arnauti, all three lovers and writers of Justine. The three novels retelling the same narrative – *Justine*, *Balthazar* and *Clea*. The shifting love triangles: Justine, her husband Nessim and her lover Darley; Justine and her two lovers: the acknowledged one, Darley, and the secret one, the unrequited love, Pursewarden; Darley and his two great loves – the two face of Janus, the past and the future: Justine and Melissa; Darley and the three women in his life – Justine, Melissa and Clea. And so on and so forth. What is remarkable is the symmetry to Durrell's life: he had three wives, he had two siblings, so there were three Durrell children – and the list can go on. The magical number *three* dominates *The Quartet* and its shifting perspectives.

The focus of *Justine*, the first novel, is the love triangle between Darley, the unreliable narrator and Durrell's alter-ego, and the two women in his life – Justine and Melissa. Justine is the red thread piecing together the puzzle in the first novel – she is present everywhere and the lives of the other characters, the city itself, everything revolves around her. Yet, it can be argued that through multiple perspectives, shifting mirrors and ever changing reinterpretations, Justine herself remains silent – she is silenced through mirroring multiplications. It is one instance where *heteroglossia* leads to chaos, to a tower of Babel where the ultimate result is the silencing of the main character's voice. We do not know Justine – we know Justine solely through what the others know of her. This is the first feminine voice in the novel that is ultimately silent. The pattern of the mirror re-emerges: there are so many voices and so many faces of Justine in the novel(s) that, in the end, Justine remains silent. Darley is permanently placed in a relative position among different writers – first of all, the elusive **Jacob Arnauti**, a French national of Albanian origin, who is Justine's first husband and the author of a book where she is the main character. Jacob Arnauti's novel is called *Moeurs* and the main character, Claudia, is the embodiment of the young Justine. Justine's different lovers pour incessantly over the pages of the novel in order to make sense of the real, flesh and blood Justine – only to be disappointed time and time again. Darley's manuscript is strewn with quotes from and references to *Moeurs* and Justine's husband, Nessim, studies the novel as well in an attempt to understand the complex personality of his wife.

In the first novel of the series, when the love affair between Darley and Justine unfolds for the first time, Darley constantly reads what is happening to him through the pages of Arnauti's novel. It is indeed difficult for the reader to distinguish between Darley's Justine and Claudia, the image of Justine in Arnauti's novel. The novel within the novel is constantly referred to as a commentary on current events, or as a mirror image seen from a slightly different angle as the reality unfolding in what is allegedly presented as real time. This is why the voice of Justine remains silent, lost among the sliding panels of all the voices she is given in all the narratives built around her. Here are two examples. The first one depicts one of the first love encounters between Darley and Justine:

“I had not read these pages of Arnauti before the afternoon at Bourg El Arab when the future of our relationship was compromised by the introduction of a new element. Indeed, so fascinating did I find his analysis of his subject, and so closely did our relationship echo the relationship he had enjoyed with Justine that at times I too felt like some paper character out of *Moeurs*. Moreover, here I am, attempting to do the same sort of thing with her in words — though I lack his ability and have no pretensions to being an artist. I want to put things down simply and crudely, without style — the plaster and white-wash; for the portrait of Justine should be rough-cast, with the honest stonework of the predicament showing through.”

The second example comes on the background of a violent scene between the two new lovers, where Justine vividly represents to Darley the cruel nature of their betrayal through their adulterous love affair – his betrayal to Melissa and hers to her husband Nessim. Darley's reaction is this time conditioned by what he has been taught to expect by reading the novel within his novel:

“And getting out of bed she walked over to the dressing-table with its rows of photos and powder-boxes and with a single blow like that of a leopard's paw swept it clean. ‘*That*’ she said ‘is what I am doing to Nessim and you to Melissa! It would be ignoble to try and pretend otherwise.’ This was more in the tradition that Arnauti had led me to expect and I said nothing.”

The inter-play between the two writers and between the two novels – Arnauti's novel featuring the young Justine and Darley's manuscript on his version of Justine, that will be later on amended painstakingly by Balthazar – relativizes everything in the first depiction of events in the tetralogy. Justine herself is denied her own voice and her own version of events: she is

reduced to a character, a symbol, a model that other study in their art. Significantly enough, Clea, the painter (another version of the artist, who also falls in love with Justine) chooses Justine as a model for her sketches and, in this way, fails to grasp the real Justine, who remains yet again elusive.

Melissa is the other silent voice in the novels, gliding quietly through the narrative but remaining forever outside of it. If we return to the metaphor of the two faces of Janus, Melissa is the mask, the tragic, quiet feminine voice who embodies the end, if Justine is a new beginning. She is only seen through the eyes of others and only depicted in relation to what is happening **to** her, never **with** her involved.

Justine and Melissa are depicted as opposites: Melissa, the generous and fragile type of femininity, and Justine, the powerful and destructive type, who feeds on the despair of her lovers. When Darly meets Justine, this is the beginning of the downfall of his relationship to Melissa, the transition from innocent bliss to feverish torment. The two faces of Janus and the two silent voices of the two women slash at the serenity of everyday life once again:

“At the time when I met Justine I was almost a happy man. A door had suddenly opened upon an intimacy with Melissa - an intimacy not the less marvellous for being unexpected and totally undeserved. Melissa had penetrated my shabby defences not by any of the qualities one might enumerate in a lover — charm, exceptional beauty, intelligence — no, but by the force of what I can only call her charity, in the Greek sense of the word. **I used to see her**, I remember, pale, rather on the slender side, dressed in a shabby sealskin coat, leading her small dog about the winter streets. Her blue-veined phthisic hands, etc. Her eyebrows artificially pointed upwards to enhance those fine dauntlessly candid eyes. I saw her daily for many months on end, but her sullen aniline beauty awoke no response in me. Day after day I passed her on my way to the Café Al Aktar where Balthazar waited for me in his black hat to give me ‘instruction’. I did not dream that I should ever become her lover. I knew that she had once been a model at the Atelier — an unenviable job — and was now a dancer; more, that she was the mistress of an elderly furrier, a gross and vulgar commercial of the city. I simply make these few notes to record a block of my life which has fallen into the sea. Melissa! Melissa!”

Melissa is seen, by others, and is painted as a model- the perfect embodiment of the experiencer in the passive voice. Similarly to Justine, she has become her own representation in

art, and her voice remains silent. At the end of the first novel, Justine disappears and Melissa is dead – their silence is, for the first time, justified. The tragic character of Melissa is denied redemption even through art: mourning for her, Darley concludes: “*After all, what is the good of a fine metaphor for Melissa, when she lies buried deep as any mummy in the shallow tepid sand of the great estuary?*”

The feminine voices in *The Quartet*, even those of the two main protagonists, are silent – or at least they do not tell us the truth. (Only the city is real...) Everything is de-constructed and re-constructed over and over again in this oriental palimpsest viewed from a westerner’s perspective. Durrell breaks away from traditional narrative forms and, in this break, relativises not only the form, but also the content – and the characters as well. Perhaps the fate of Melissa and Justine, these two faces of Janus, are best summarized in the short metaphorical exchange between Melissa and Pursewarden: “*Comment vous defendez-vous contre la solitude?*” “*Monsieur, je suis devenue la solitude même*”.

Bibliografie

1. Durrell, Lawrence. *The Alexandria Quartet: Justine*. London: Penguin Books, 1985
2. Blamires, Harry. *Twentieth Century English Literature*. London: Macmillan, 1986
3. Begnal, Michael H., Ed. On Miracle Ground: Essays on the Fiction of Lawrence Durrell. Lewisburg: Bucknell University Press, 1990.
4. McNiven, Ian. *Lawrence Durrell – A Biography*. In *Other Words: a Coursebook on Translation*. London: Faber and Faber, 1998
5. Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin, 1971

EX-CENTRICITY/ MARGINALISATION AT PANAIT ISTRATI AND EMIL CIORAN

Amalia Drăgulănescu

Scientific Researcher, PhD, "A. Philippide" Research Institute

Abstract: Between Cioran, the genuine intellectual, and the self-educated Istrati, between Cioran's fine genius and Istrati's simplicity, but full of humanity, between the former's obsessions and philosophical digressions and the latter's appetite for an ideology, be it false, several similarities may be established, taking into consideration the marginality and ex-centricity that portray their nature, broadly speaking. There are also predispositions to a certain state of spiritual disease, meaning an imbalance between the visionary thinking and the pragmatic lack of appetite, between the exalted reception of the real and the constituent melancholy that determine both of them to become myths builders, of which the most successful are nothing but their own personality. It is also interesting to note that both mentioned writers independently use a term like one who does not adhere to anything – the man who does not adhere to anything and „Le ratage est un paroxysme de la lucidite, le monde devenu transparent a l'oeil implacable de celui qui, sterile et clairvoyant, n'adhere plus a rien". The posthumous destiny of reception and especially of work interpretation, as both writers, in spite of some deserved appreciations, at least in the area of Romanian letters, benefit by a relatively small number of extended works, still being preserved inside their spiritual destiny, that of the marginalized privileged.

Keywords: Ex-centricity, Marginalization, Periphery, Balkanism, Exclusion

Deși, la prima vedere, nu se poate observa o punte de legătură între balcanicul, vitalistul și marginalul Panait Istrati și, rafinatul, raționalul și excentricul Cioran, totuși există puncte de legătură între profilele acestora. Încercăm, mai întâi, să clarificăm apropierile și diferențele dintre termenii *periferie / margine* și *centru*, și nuanțele pe care le implică *periferie* și *margine*, care generează mai departe noțiunile de marginalizare, în sensul strict, și ex-centricitate, în sensul larg al termenului. Dar marginalizarea presupune aproape întotdeauna cu necesitate aspecte

relaționale: relația centrului cu periferia, a dominatorului cu dominatul, a exclusului cu acela care exclude.

Aproape în mod automat *ex-centricitatea* este asociată gânditorului Cioran, iar *marginalizarea*, atribuită lui Panait Istrati; cu toate acestea, ele pot fi relaționate însă și la modul chiasmatic. Însuși Cioran recunoștea, într-o scrisoare adresată lui Bucur Țincu abia în 1973, următoarele lucruri: „Dacă aş fi rămas acolo şi condiţiile istorice ar fi fost altele, poate aş fi făcut un efort să mă realizez cumva... Bineînţeles, în mod ipotetic, fiindcă am convingerea că în fond adevărata mea vocaţie e să rămân un *marginal*, un tip neintegrat în nimic. În privinţa ta, Parisul, *în care mă simt străin din toate punctele de vedere* (s.n.), a alimentat înclinaţiile cele mai secrete. Nu-ţi poţi închipui cât mă simt de *întristat* de toate, chiar şi de originile mele, deşi le port pentru totdeauna stigmatul şi le suport tarele”¹. Este de la sine înţeles că, în cazul ambilor scriitori, este vorba de auto-marginalizare, sau, cu un termen mult vehiculat recent, de statutul de *refugiat* (în Franţa, desigur), adică de căutarea unui spaţiu mai primitiv la vremea aceea decât România, care să le ofere o anumită dezvoltare interioară, spirituală, de care erau vitregiţi în ţară.

Adeseori reproşurile adresate scrierilor cioraniene se referă la faptul că ideile vehiculate nu reprezintă un întreg sistematic, ci mai degrabă un mozaic fragmentar. O primă aserţiune aproape surprinzătoare a lui Cioran din *Schimbarea la faţă a României*, inclusă între regretele cioraniene, este aceea care dovedeşte că modelul de civilizaţie potrivit românilor nu era cel francez, cum se poate crede, ci acela rusesc, implicând o *menire monumentală*: „Dacă România vrea cu adevărat să-şi croiască un drum în istorie, ţara de la care poate învăţa cel mai mult este Rusia” (pagina 19); ulterior, mai adaugă „România are o situaţie analoagă Rusiei. Aceasta, în secolul trecut, a intrat deodată în istorie” (pagina 29). Realizând o paralelă în care încearcă să păstreze proporţiile, între soarta Rusiei şi soarta României, constată că ele *se mişcă într-un climat irespirabil unei conştiinţe europene*. Menirea vizionară, de data aceasta a lui Cioran, îl determină să afirme că „Mai repede vor dispărea ruşii de pe glob, anulaţi fiziceşte, decât să abandoneze ideea menirii lor” (pagina 20). Mai mult, consideră că micile culturi trebuie să se impună printr-o *agresiune*, dar nu orice fel de agresiune, ci una care să imprime un *stil* propriu: „cinismul se amplifică de regretul că România, *aşezată la periferia istoriei* (s.n.), nu poate lua parte directă la acest spectacol, ci constituie doar un ecou al ascensiunilor şi prăbuşirilor altora” (pagina 26).

¹Constantin Cubleşan, *Din mansarda lui Cioran*, Bucureşti, Biblioteca Ideea europeană, p.12.

Acest cinism, ori scepticism, imputat frecvent scriitorului, este exacerbat prin intermediul receptării critice, uneori fiind neîntemeiat, pentru că la Cioran nu se manifestă o atitudine de indiferență față de soarta țării, ci mai degrabă una însoțită de patriotism, dar exprimat de cele mai multe ori în termeni negativi.

Este ceea ce remarcă și Ioan Necula, cu privire la *actul cioranizării*, care „implică și o meditație asupra condiției metafizice românești – subiect privilegiat în ansamblul preocupărilor lui Cioran. Era convins că pentru a înțelege sentimentul vieții la români (...) – *trebuie să recurgem la niște concepte metafizice degradante* – mai exact, la acele cuvinte care definesc cel mai bine starea de lăncezeală, de vegetare și de *marginalizare* (s.n.) istorică”². Dincolo de patriotism și de oarecare sentimentalism, autorul dezvoltă perspectiva *mesianică*, aceea a dezvoltării dinamice a unui popor, debarasându-se de anumite pretexte istorice invocate permanent – „N-a înțeles nimic din problema României acela pentru care ea nu este o obsesie dureroasă (pagina 27). Profetul Cioran, acest vizionar ale cărui anticipări sunt uneori susceptibile de a se împlini, își asumă un fel de combustie interioară față de propria țară, fie și numai la nivel de teoretizare, subliniind excedat că „Oamenii în care nu arde conștiința unei misiuni ar trebui suprimați. Fără spirit profetic, viața este un joc inutil” (pagina 30). Schimbarea la față a României semnifică, de aceea, în esență *trăirea exasperată și dramatică a metamorfozei întregului stil de viață* românesc. Superficialitatea, autoironia, zeflemeaua, agonia în cele din urmă sunt înfierate cu asupra de măsură de către acest spirit lucid și pasionat deopotrivă.

Excesele cugetării cioraniene se află și în aserțiuni exagerate de tipul – „România are nevoie de o exaltare pînă la fanatism” (pagina 30), iar acuzele de scepticism care i se vor fi adus mai târziu sunt depășite de o atitudine pasională, chiar pătimașă, după a cărei rațiune sentimentală România este într-adevăr supusă transformării, unei transformări pozitive. Autorul își exprimă în mod frecvent dorința ca națiunea noastră să se substituie întregii umanități, ceea ce este desigur imposibil, însă nu este imposibil să își impună pe parcurs propriile valori. Gânditorul mai deplânge faptul că țara lui este încorsetată de coordonatele geografice în care se află, și nu își asumă o menire istorică majoră. „Un exces în exces, așadar și o diabolic de perfectă întâlnire a eului cu timpul său.”, adaugă Dan C. Mihăilescu despre aceste tendințe în vol. *Despre Cioran și fascinația nebuniei*, București, Humanitas, 2010. Folosind o paradigmă hristică, Cioran

²Ioan Necula, *Căderea după Cioran*, București, Ideea Europeană, 2011, p. 52.

consideră că „Românii au fost totdeauna prea călduți” (pagina 40), aşadar neatingând extremele salvatoare, în opinia lui. Câteodată exprimă nişte adevăruri dureroase, valabile în mare măsură chiar şi în zilele noastre, cum ar fi unele aspecte referitoare la cantonarea neproductivă în cultura populară. Astfel, limbajul sentenţios al vechilor cronicari despre omul aflat sub vremuri este considerat o catastrofă pentru mentalitatea generală a românilor. Într-un context extins, afirmă că „Un popor, dacă este lipsit de o idee istorică, trebuie să aibă cel puţin un sentiment generator de tragic” (pagina 47). Vitalismul caracteristic acestui scriitor, un vitalism al cugetării mai ales, cunoaşte o binevenită contraparte, *asceza* spirituală. („Tragicul spiritului revoluţionar consistă în violentarea timpului şi a vieţii” – pagina 50). România devine *ultima ţară din lume* în viziunea lui Cioran, şi aceasta nu din cauza ortodoxiei mult înfierate de către exegeţii scrierilor sale, ci din cauza *bizantinismului*, adică a stilului românesc de a acţiona în viaţa publică şi particulară prin intrigi, prin subtilităţi inutile sau frivole, unde corupţia, neorânduiala, intriga sunt cuvintele de ordine, iar duplicitatea şi viclenia sunt atitudinile complementare.

Emil Cioran mai este dezamăgit de faptul că religia poporului român, mai bine-zis manifestarea ei este atenuată, nu destul de ferventă, tolerantă, când ar trebui să fie *inumană*, în sensul impregnării de transcendent a finalităţilor terestre, trecerea de la contemplativ la politic, în sensul larg al termenului, trebuind să fie aproape un imperativ. Ca filozof al culturii reclamă necesitatea înrădăcinării depline a unor concepte precum *transistorie* şi *universalism*, care, din păcate, lipsesc cu desăvârşire României, pentru că „Fatalismul este un amoralism al devenirii” (pagina 43) şi pentru că „Numai furia devenirii este vitalizantă” (pagina 42). Cât despre misiunea culturii, „Lipsa unui simţ ascensional al devenirii, al unui elan constructiv în procesul firii, a făcut din cultura românească o *cultură a imediatului*” (pagina 57). Iarăşi, dintr-un exces interpretativ, Cioran se referă în repetate rânduri la ideea implacabilă de destin, propriile influenţe de lectură distorsionând sensul acestui cuvânt din perspectiva antică greacă, eronată în contextul românesc, în care în linia destin – fatalitate – *soartă*, ultimul substantiv este specific, deoarece nu are legătură nici cu zeii sau *moira*, nici cu norocul (de origine slavă). Fiind un individualist pozitiv, în sensul absolut, conchide cu seninătate paradoxală că „Singura ieşire este un dionisism al devenirii româneşti” (pagina 61). Din când în când, pare să aducă elogii fragile românilor, căci „Românii n-au suferit niciodată de prea multă naivitate” (pagina 63). Aşteptarea perpetuă a miracolului românesc este legitimată şi prin reiterarea viziunii revoluţionare, revoluţia fiind înţeleasă ca singura soluţie *mesianică* pentru români, căreia îi găseşte şi o justificare

(*permeabilitatea socială*), idee exaltată de celălalt scriitor la care ne referim, Panait Istrati (și dedică în acest sens un întreg capitol acestei problematice). Cu realismul cinic cunoscut, Cioran afirmă: „Orice revoluție își are sursa în stomac; dar ea țintește înspre ultimele finalități ale spiritului” (pagina 97). Profund vizionar, în pasaje excelente pentru contemporaneitate, moralistul scrie că, parafrazăm, o revoluție presupune o neliniște ideologică de cel puțin un secol, și că „România nu-și va rata momentul său revoluționar. Dar revoluția pe care va face-o, de nu va întrece limitele imanente ale mediocrității noastre autohtone, dacă nu va da țării proporții peste condițiile ei firești, nivelul nostru istoric nu va cunoaște un salt, și ca atare revoluția noastră n-a făcut decât să mărească superfluul nostru în lume” (pagina 104).

Este de la sine înțeles că Cioran întruchipează o tipologie care nu se suprapune perfect peste imaginea filosofului, el nu emite idei propriu-zise, ci le împinge până peste limitele judecății obișnuite, instituind așadar o *peratologie* a cugetării care nu s-a mai practicat în asemenea măsură în cultura europeană modernă. Din această cauză, „Excesul este pentru gânditorul român *dominanta esențială*, astfel încât, dacă eliminăm excesul, din stilul acestuia nu mai rămâne mare lucru, existând chiar pericolul ca scriitorul să se aneantizeze” – Ciprian Bota, *Exces și filosofie: Cioran*, „Apostrof”, 2008, nr. 7. Totodată, Cioran este și un *marginal*, prin problematica originală pe care o abordează, dificil de asimilat chiar și în zilele noastre, și un excentric, pentru că, în afara unei existențe ieșite din tiparele comune, se delimitează cu ușurință și eleganță de *acest centru de periferii spirituale, numit Balcan* (pagina 74), pentru a practica o pseudo-filosofie excesivă, așa cum subliniază profesorul Marian Victor Buciu în *Cioran. Despărțirea continuă a autorului cel rău (Eseu despre onto-retorica textului cioranian)*, București, Ideea europeană, 2005, pagina 8: „Extremele îl călesc, îl antrenează. Nu le depășește. Nu sucombă în ele. E mereu însuflețit de acestea, iar apoi le împacă ușor, cel puțin în scriitură, bine armată de plictiseala distrugătoare și de distrugerea plictisită, ce se întrec în comunicare”. Suferind adesea de crize de identitate de tot felul, scriitorul român de expresie franceză revine mereu și mereu la problemele culturii, „O cultură nu atinge culmi decât în măsura în care individualitățile simt tentația demiurgiei” (pagina 65) sau „Omul nu poate crea decât crezându-se centrul istoriei” (pagina 66), iar aceste aserțiuni se pot referi desigur chiar la el însuși.

Așadar, în cele din urmă, Cioran este *un marginal care devine excentric*, un „hipster” cum se spune astăzi, ale cărui cugetări nu sunt decât o serie de paradoxuri fine. El face din revoltă o practică înalt spirituală, devenind un eretic, aproape un renegat, care rejectează trecutul

țării și respinge țara însăși, pentru că o vrea strălucitoare, măreață și unică. Este un tip care prezintă simptomele diverselor maladii spirituale descrise altădată de Noica, mentorul lui... Toate acestea îl îndreptățesc pe un eseist mai nou să considere următoarele - „Dacă Cioran și Dostoievski au același orizont metafizic, ei diferă prin modalitatea în care îl valorizează, prin sensul sau lipsa de sens care guvernează istoria umanității. În esență, Cioran devine reprezentantul unei apocalipse fără soteriologie, al unui sfârșit blocat în spaime și întuneric”³.

Încă o dată, s-a discutat adesea, în ultima perioadă, în științele socio-umane, aproape până la saturație, despre *periferie* și *centru*, însă accentuând mai ales importanța structurilor teritoriale și geo-economice, în detrimentul modulării mentalităților, uitând că cele două noțiuni sunt de fapt produsul imaginației noastre. Drept exemplu, Vesna Goldsworthy a construit, în acest sens, o adevărată geografie imaginară a balcanismului în genere, identificând paradigmele conturate de câțiva scriitori celebri, începând din secolul al XIX-lea până în contemporaneitate. Folosite în politică și în *industria conștiinței* bazată pe mass-media, arhetipurile sunt un indiciu trimițând nu doar la falsificarea realităților, ci și la maniera în care a fost exploatată regiunea ca obiect al dialogului cu sine al culturilor dominante. În contextul asimilării galopante a realităților occidentale, Occident aparent absolvit de o posibilă acuzație de rasism, stereotipurile culturale desemnează prin Balcani, o alteritate permanent devaloriza(n)tă. Autoarea susține faptul că deși *balcanic* este sesizat ca fiind antagonic lui *european*, Peninsula Balcanică face parte totuși din Europa, concentrând mai ales manifestările ignoranței și ale bigotismului⁴.

În mod asemănător aventurii cioraniene, *balcanicul* Panait Istrati se dezice de patria sa de adopție, Franța, considerând atracțiile acesteia, de toate felurile, ca o chemare a unei sirene iluzorii – „După deziluziile Orientului, în Chemarea Apusului se reflectă civilizația occidentală, cu toate avantajele și neajunsurile ei. [...] Ca să ajungă în Franța – totdeauna privită în Orient, ca o amantă ideală – numeroși visători s-au aruncat nebunește, atrași mai mult de chemarea ei decât de gândul de-a o cuceri. Dar, majoritatea, poate cei mai buni, și-au lăsat oasele pe drum, înainte s-o cunoască sau după ce au cunoscut-o. Ceea ce-i totuna, deoarece numai în iluzie se află frumosul”. Aidoma unui nou Ulișse încearcă să asimileze cu un fel de lăcomie a cunoașterii o

³Cioran și Dostoievski, <https://vasilechira.wordpress.com/tag/cioran-si-dostoievski/>.

⁴Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania. The Imperialism of the Imagination*, Yale University Press, London, 1998/ *Inventarea Ruritaniei. Imperialismul imaginației*, traducere de Luminița Cioroianu, Curtea Veche Publishing, București, 2002, p. 232-233 apud Victor Neumann, *Centru și periferie ? Câteva observații pe marginea unor noțiuni controversate*, „Observator cultural”, 2014, nr. 724.

sumedenie de lucruri, de care fusese privat în țară prin simpla apartenență, reală de data aceasta, la un spațiu cu totul și cu totul marginal, mahalaua (Comorofca copilăriei) – „Am zăbovit trei luni, ca să cunosc Parisul istoric și artistic. L-am părăsit, îmbătat de fericire și aproape cerșetor, făgăduindu-mi să revin, să învăț limba și să trăiesc acolo, să trăiesc în această țară a gândirii generoase”. Mahalaua, în această ordine de idei, reprezintă un spațiu hibrid, eterogen, aflat la intersecția urbanului cu ruralul, prin aglutinarea superficială a culturii citadine, promovând un stil de viață cosmopolit, deschis oarecum spre exterior, spațiu cultural divers conglomerat, etnic și ocupațional, multilingvistic și totuși subcultural din chiar premisele locuirii precare și tolerante până la promiscuitate. În acest context, mai extins, temperamentul pasional, discret excentric al scriitorului brăilean se vădește în accente textuale înflăcărate precum „De multă vreme, mi-am dat seama că miracolul existenței mele fizice s-a datorat, mai presus de toate, frumoasei flăcări a nenumăratelor și mărețelor mele marote”; apoi „M-am calcinat la vâlvătaia propriei mele flăcări !”.

Trăsăturile excesive ale lui Istrati sunt surprinse cu fidelitate de către Eleni-Samios Kazantzakis, a doua soție, și ultima, a marelui scriitor grec, în cartea *Adevărata tragedie a lui Panait Istrati*. Aici capătă contururile unui nebun, a unui Don Quijote, sau chiar a unui scelerat, după cum reiese din următoarele – „Panait înnebunește. Vrea să atingă cu propriile sale mâini toate minunățiile voinței sovietice” (pagina 53), sau „Panait este transpus de bucurie”. Acest *etern vagabond avea o arzătoare sete de a învăța și de a ști totul*, mai adaugă autoarea. Portretul amplu, dar fragmentarist, se întregește cu spusele fruste ale scriitorului brăilean: „Civilizația înseamnă cineva care gândește fără să iubească, iubește fără pasiune, mănâncă cu furculițe de argint și scuipă în batistă” (pagina 68). În schimb, despre el însuși afirmă la pagina următoare – *Eu vin din acele locuri unde oamenii gândesc cu dragoste, iubesc cu pasiune, mănâncă cu mâna și scuipă pe jos*. Acest stil barbar, personalitatea dificilă îl fac să nu se integreze cu adevărat în nicio societate, să rămână veșnic un marginal. („Panait se îmbufnează și se întoarce la ale lui. I-ar fi plăcut tare mult să se deghizeze și să uite pentru un timp cine este și ce probleme îl frământă” – pagina 73). Lui Panait Istrati îi plac lui însuși marginalii, iar atunci când are unele înlesniri, devine bonom, îi ajută din răspuțeri, deși după aceea se răzgândește. Atunci când trebuie să se întâlnească cu Maxim Gorki, are accese de exaltare și generozitate tovărășească („Buzunarele sale plesnesc, încărcate cu patru sticle de vin și cu nenumărate pachetele cu jambon, caviar, cârnați, salată rusească, țigări...” – pagina 94).

Este indiscutabil *exotismul* scrierilor lui Panait Istrati, care face parte dintr-o paradigmă mai largă a *ex-centrității*, care l-a propulsat inevitabil, după cum se știe, în plin și neașteptat de succes european; ulterior „Dimensiunea *levantină* a operei lui a fost deseori evocată, în special din perspectiva culorii locale și a pitorescului unei regiuni ce a furnizat mari cantități de exotism literaturii și artei europene din secolul al XIX-lea, de fapt de până la primul război mondial”⁵. Cu toate acestea, exotismul cu pricina trebuie să fie moderat de un anume *endotism*, adică de apartenența intimă a povestitorului la lumea pe care o reprezintă, în ambele sensuri, și pe care o poartă cu sine, ca pe un veșmânt aproape necesar. „Etymologiquement, la marge est ce qui s'éloigne du centre et donc, du point de vue axiologique, de la norme, c'est-à-dire de la règle comprise comme ce qui est imposé, et adopté, par tous comme ligne de conduite. Or, si les récits d'Istrati montrent bien comment les principes posés par le pouvoir sont unanimement acceptés par ses représentants dont il servent les intérêts, ils montrent aussi, comment ils sont, paradoxalement, admis par ceux-mêmes qui en sont les victimes.”⁶

În cadrul literaturii române, brăileanul rămâne un marginal prin preferința pentru o memorialistică destul de saturată de ficționalitate, care îndeamnă cititorul la o apropiere de sine, la aspirația către umanitate. În acest context, Bianca Cernat observă faptul că „Prin chiar formula sa ostentativ autobiografică - într-o vreme când supralicitarea autobiograficului în proza ficțională putea părea o *excentricitate* (s.n.) -, ca și prin atitudinea sa, mai generală, de revoltat împotriva convențiilor, implicit împotriva celor literare, Istrati este, în epoca interbelică, și în literatura română mai mult decât în cea franceză, un *marginal* (s.n.).”⁷

Bogata biografie a permanentului contestatar și a vagabondului internațional, aflat mereu în căutarea unui mod de existență, este punctată în descrierile scriitorului de mai târziu de ineditul întâmplărilor și pitorescul locurilor natale, precum și ale acelor din bazinul mediteraneean (Alexandria - Cairo - Pireu - Neapole), din Elveția, de tentativa de sinucidere din Franța, de sprijinul acordat de Romain Rolland, descoperitor al talentului literar, toate acestea îi vor spori considerabil celebritatea.

⁵Mircea Iorgulescu, „*Otomanul*” Istrati, „România literară”, 2007, nr. 47.

⁶Frédérica Zephir, *L'éthique dans les récits de Panait Istrati*, „Cahiers de Narratologie” [en ligne], 2005, nr. 12 <http://narratologie.revues.org/223>.

⁷“http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:JGtj7ppg9YJ:www.cesindcultura.acad.ro/images/sesiune26iunie/Interventii%2520cercetatori%2520postdoc_26%2520iunie%25202015/Cernat%2520Bianca.pdf+&cd=7&hl=ro&ct=clnk&gl=ro”

Cea mai importantă caracterizare este aceea pe care i-o face prietenul său întru idealuri, personajul Nikos Kazantzakis – „(...) ești un om adevărat, cald și plin de contradicții, un amestec de speranță și disperare, până la moarte” – pagina 97. Cum remarca Elvira Sorohan în articolul *Panait Istrati și complexe literaturii române* din „România literară”, 2007, nr. 17, parafrazăm *Pasionatul Panait Istrati este unul dintre scriitorii care au dat mult de lucru literaților, politicienilor, sociologilor, psihologilor, chiar și juriștilor filosofanți amatori de interpretări psihanalitice. Interesul pentru personalitatea lui nu s-a stins și nu se va stinge atâta timp cât utopia va continua să fie contrazisă de antiutopie*. Entuziasm, pasiune, emoție, patimă, dezinvoltură sunt cuvintele care revin cel mai frecvent în conturarea chipului dunăreanului de origine kefalonită, care din când în când își aduce aminte de origini atunci când vizitează regiunile limitrofe ale Rusiei, Astrahan, Georgia, Kazahstan – vezi „(...) inspirația de mai târziu a lui Panait care, imitând gesturile căpeteniilor musulmane și ale încântătoarelor lor iubite, încălțat cu pantofi multicolori, avea să danseze din buric, cântând într-o greacă istratiană cele mai trăsnete năstrușnicii...” (pagina 113). Când ajunge în acest Orient restrictiv, chipul și ființa lui Istrati se transfigurează – „Ochii i se umplu de lacrimi și un strigăt, asemenea unui răget îi răzbate din gât, de unde toată ființa sa, apăsată de suferință se dezlănțuie ca într-un dans nestăvilit” (pagina 114).

Tot aici, remarcăm faptul că o anumită *cumpănire necesară*, între excentricitate și marginalitate, determină paradoxal un oarecare echilibru, al scriiturii propriu-zise, aspect constatat la acest autor de mai mulți exegeți ai operei istratiene. Un model similar se infiltrează, la modul pozitiv, în creația lui Cioran; așadar, *balcanism*, pe de o parte, și (anti-)raționalism de sorginte franceză, amândouă integrate într-un fond straniu, *răsăritean-latin*, cum ar spune interbelicul Al. Leontescu.

*

Între intelectualul de rasă Cioran și autodidactul Istrati, între spiritul fin cioranian și acela frust istratian, dar plin de umanitate, între obsesiile și divagațiile filosofice ale celui dintâi și apetența pentru o ideologie, fie ea și eronată, a celui de-al doilea, se pot așadar stabili similitudini, având în vedere, după cum am menționat, *marginalitatea* și *excentricitatea* care le înfățișează caracterele, în sensul larg al termenului. Mai există la cei doi și predispoziții către o anumită stare de maladie spirituală, în sensul unui dezechilibru între gândirea vizionară și inapetența pragmatică, între receptarea exaltată a realului și un fond de melancolie constitutivă

care nu poate face din cei doi decât niște constructori de mituri, dintre care cele mai reușite nu sunt altceva decât propria lor personalitate. De asemenea, este interesant de observat că ambii scriitori menționați folosesc în mod independent o sintagmă de genul *cel care nu aderă la nimic* – *Omul care nu aderă nimic* și „Le ratage est un paroxysme de la lucidité, le monde devenu transparent a l’œil implacable de celui qui, sterile et clairvoyant, *n’adhere plus a rien*“. Caracteristic este și destinul postum al receptării și, mai ales, al exegezei operelor, întrucât cei doi scriitori, în pofida câtorva valorizări merituoase, cel puțin în arealul literelor române, beneficiază de un număr relativ redus de lucrări de anvergură, rămânând deci și în spațiul criticii în interiorul destinului lor spiritual, acela de *privilegiați marginali*.

Bibliografie

1. Bota, Ciprian, *Exces și filosofie: Cioran*, „Apostrof”, 2008, nr. 7.
2. Buciu, Marian Victor, *Despărțirea continuă a autorului cel rău* (Eseu despre onto-retorica textului cioranian), București, Ideea europeană, 2005.
3. Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României*, București, Humanitas, 1990
Constantin Cubleşan, *Din mansarda lui Cioran*, București, Biblioteca Ideea europeană, 2007.
4. Goldsworthy, Vesna, *Inventing Ruritania. The Imperialism of the Imagination*, Yale University Press, London, 1998 / *Inventarea Ruritaniei. Imperialismul imaginației*, traducere de Cioroianu, Luminița, Curtea Veche Publishing, București, 2002.
5. Iorgulescu, Mircea, „Otomanul” Istrati, „România literară”, 2007.
6. Istrati, Panait, *Amintiri. Evocări. Confesiuni*, traducere de și prefată de Alexandru Talex, București, Minerva, 1985.
7. Istrati, Panait, *Cum am devenit scriitor*, I-II, ediție îngrijită de și traducere de Alexandru Talex, București, Florile Dalbe, 1998.
8. Kazantzakis, Eleni-Samios, *Adevărata tragedie a lui Panait Istrati*, Muzeul Brăilei, Editura Istros, 2013.
9. Mihăilescu, Dan C., *Despre Cioran și fascinația nebuniei*, București, Humanitas, 2010.
10. Necula, Ioan, *Căderea după Cioran*, București, Ideea europeană, 2011.

11. Neumann, Victor, *Centru și periferie? Câteva observații pe marginea unor noțiuni controversate*, „Observator cultural”, 2014.
12. Sorohan, Elvira, *Panaït Istrati și complexe literaturii române*, „România literară”, 2007, nr. 17
13. Zephir, Frédérica, *L'éthique dans les récits de Panaït Istrati*, „Cahiers de Narratologie” [en ligne], 2005, nr. 12.

AN ENCOUNTER WITH THE VAMPIRES: LORD RUTHVEN, COUNT DRACULA AND PRINCE LESTAT

Alexandru Ionuț Micu

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

Abstract: The present paper attempts to explain the present day literary phenomenon of vampire fiction. Readers worldwide, especially teenagers, love novel series such as "Twilight" or "The Vampire Diaries". Authors Laurell K. Hamilton or Charlaine Harris manage to thrill fans with gripping tales of supernatural creatures and scenes of cruelty or lust. To what extent can a writer connect the reader with a charismatic or tragic character? Did Lord Byron come up with the first drinker of blood who attacks by night? Did E. A. Poe or E.T.A. Hoffman influence at all the act of vampirism? Everybody has heard about Vlad the Impaler or the seventeenth century burnings and stakings of dead bodies in Eastern Europe. But how much of it is true?

My purpose is to research works of fiction that have shaped the portrait of vampires: John William Polidori's "The Vampyre", Bram Stoker's "Dracula" and Anne Rice's "Vampire Chronicles". These artists offer an almost tangible picture of the lives of the undead and the imaginative dimensions appear inexhaustible. They know the vampires' personal struggles as humans, their secret fears and faults, their reasons to be born into death. Theoretical studies by Nina Auerbach, Kelly Hurley, Christopher Frayling and Clive Leatherdale are of valuable use. They approach matters such as: blood as a source of life, degeneration and revenge of matter, the psychoanalysis of characters.

Key-words: vampirism; the Satanic Lord; humane vs. monstrous; sexual urge; gothic bodies.

Vampirism is defined as the belief in vampires, as the act of bloodsucking or any other acts associated with vampires. The vampire is defined as “*a dead creature that by night leaves its grave to suck the blood of living people; a person who preys on others, an extortioner*”¹.

Seventeenth century literature and history presents the traditional features according to the folklore of the time. Peasants would dig out the body they suspected to be a vampire, plunge a stake into its heart and burn it; that happened whenever the community believed there were supernatural forces that threatened the well-being of their household and family.

In 1800 Tieck wrote *Wake Not the Dead* in which the vampire is Brunhilda, a female noble in Burgundy, France. Her preferred victims are children and is described as the following: “*Her tresses-dark as the raven face of the night- set off to the utmost advantage the beaming luster of her slender form.*”² Polidori wrote in 1819 *The Vampyre* in which English Lord Ruthven feeds with society ladies and innocent girls. The lord is described with a “*dead grey eye*”³ and with the “*deadly hue of his face*”⁴. In 1821 Nodier wrote *Smarra ou les Démons de la Nuit* in which Smarra (the nightmare) is associated with fantasies about a Greek female. She attacks young Lucius and is described as it follows: “*Meroe, the most beautiful of all the beauties of Thessaly, took of her turquoise ring and pressed it with her finger, to raise the enchanted stone, and reveal a creature- colorless and formless- which snarled and growled and fell on to the breast of the sorceress. “Go”, she cried, “spectre of love, go and torment the victim I have chosen for you.... If you do this, faithful slave of love, you may, when the time for dreams is over, return to the arms of the queen of nightly terrors” ... So saying, she released the monster from her blazing hand, and it began to spread its strangely colored wings: it was like a deformed, laughing dwarf, whose hands were armed with the finest metal which could cut into the skin without tearing it, and it began to drink my blood. As it bit into my heart, it grew in size, raised its enormous head and laughed.*”⁵ In 1833 Poe wrote *Berenice* in which the character is a female aristocrat who attacks her cousin. Once Berenice was “*agile, graceful and overflowing*

¹ Webster's Universal Dictionary and Thesaurus, Geddes and Grosset, 2003, UK, p.503.

² Frayling, Christopher, *Vampyres. Lord Byron to Count Dracula*, Faber and Faber Limited, London, 1991, p. 44.

³ Frayling, Christopher, *op. cit.*, p.44.

⁴ Idem 3.

⁵ Frayling, Christopher, *op. cit.*, p.45.

with energy”⁶. But later on she falls ill: “The eyes were lifeless and lusterless and seemingly pupilless... the lips thin and shrunken”⁷. In 1865 Baring-Gould wrote *The Book of Werewolves* in which Hungarian aristocrat Elizabeth Bathory kills 650 young virgin peasants. She is described as follows: “On one occasion, a lady’s maid saw something wrong in her headdress and as a recompense for observing it, received such a box on the ears that blood flowed from her nose and spurted onto the mistress’s face: when the blood drops were washed off her face, her skin appeared much more beautiful.”⁸ In 1911 Crawford wrote *For the Blood Is the Life* in which Cristina, a gypsy girl murdered by Sicilian robbers attacks Angelo, the heir of Alario. She appears “pale with starvation, with the furious and unappeased physical hunger of her eyes.”⁹

According to Christopher Frayling, “there were four archetypal vampires in the nineteenth century fiction: the Satanic Lord(Polidori and derivatives), the Fatal Woman(Tieck, Hoffmann, Gautier, Baudelaire, Swinburne and le Fanu), the Unseen Force(O’Brien, de Maupassant) and the Folkloric Vampire(Mérimée, Gogol, Tolstoy, Turgenev, Linton and Burton).”¹⁰

The Satanic Lord is the most common type of vampire, reminding me of Count Dracula; he is ferocious, eager to punish his victims and torment them. Sadomasochism can be related to vampirism since there is a change of both pleasure and pain between the victim and the vampire. In the context of sexual attraction from both parts, the victim and the vampire can desire each other. The lord is a leader, used to have everything his way and to control everything around him.

The Fatal Woman resembles very much reality. It is for this reason that she has been portrayed as a vampire by many authors. A cunning, attractive woman knows how to lure young men and use them for her own selfish purpose. As a vampire, her need to feed makes her more desirable to men; she lures them so she make take their blood. She has a preference for the younger ones, since they’re much innocent and more likely have virgin blood.

⁶ Frayling, Christopher, *op. cit.*, p.48.

⁷ Idem 7.

⁸ Frayling, Christopher, *op. cit.*, p.52.

⁹ Frayling, Christopher, *op. cit.*, p.62.

¹⁰ Idem 9.

As unseen force, the vampire manages to torment and annoy the victims for a longer time. They blame their imagination and possible illness for the nightmares they have, the bites on their bodies and the noises at night. They don't see anything strange around their household. The Folkloric Vampire refers to the early characteristics of the creature. It leaves its grave to feed on its relatives and returns to its casket at daybreak. At night it knocks three times at the door and waits to be invited inside before he attacks. The remedy against the creature is staking and burning the body. Vampirism is also a social manifestation. The mob may or may not have a certain belief, even though what they believe in doesn't exist and their belief is incredibly stupid. Such customs occur in east-European villages isolated from cities, with uneducated people and with poor backgrounds.

A vampire isn't always someone that sucks blood but also a common person that extracts energy from the others. Mosquitoes and the vampire bat suck blood; this is how they get their energy. Well, someone at our workplace or who lives with us can take energy from us knowingly or not. Energies between people may unite wonderfully as well as retract one from the other or fight against each other with terrible consequences.

Published in 1819, John Polidori's *The Vampyre* describes Lord Ruthven, an English nobleman, his interference in the characters' lives and its terrible consequences. Lord Aubrey, an orphan gentleman with a taste for curious matters, is enthralled with mysterious Ruthven, a stranger to everybody. With a distinct, more dead-like appearance, Ruthven has a passion for young, unmarried women; he is always alone, silent and apparently meditating. Soon, Aubrey befriends him and the two travel throughout Europe.

In Rome, to Aubrey's disapproval, reckless Ruthven almost compromises a young maiden of a wealthy family. Angry with the impulsive nobleman, Aubrey parts with him and goes to Athens where he meets a kind innkeeper and his daughter, the fair Ianthe. No sooner does the young man fall in love with her that he loses Ianthe to the attacks of a powerful beast. Ruthven had followed Aubrey ever since his departure from Rome and pretends to be his aid in disaster. When Aubrey falls terribly ill after Ianthe's death, Ruthven stays at his side, acting like a friend. After Aubrey recovers from his fever, the two start a journey in a dangerous surrounding where they are attacked by robbers. Heavily wounded by a gunshot, Ruthven asks

Aubrey to grant him a last wish. He shall conceal Ruthven's existence and his wrongdoings from every living soul for a year and a day.

To his shock, Aubrey finds evidence that Ruthven was the aggressor in the forest hut the night Ianthe was murdered. He returns to Rome where he learns from the parents that their young daughter whom Ruthven took advantage had mysteriously disappeared. Realizing that the monster destroyed everything he touched and that, nonetheless, he must keep his oath, Aubrey has a nervous breakdown. His close ones, including the physician and young sister Lady Aubrey, believe him insane.

A year later, Aubrey is enlivened by the prospects of his sister's marriage with the Earl of Marsden. However, he loses his temper when learning that Lady Aubrey's husband-to-be is in fact Ruthven. Desperate to save his sister, Aubrey tries to persuade everyone to postpone the wedding for a few hours so that he may expose Ruthven. His efforts are in vain and dies after a crisis but not before confessing the vampire's monstrous acts. The friends' attempt to save Lady Aubrey are hopeless since she is already turned into an undead. In addition, Ruthven disappears leaving no trace.

Published in 1897, Bram Stoker's *Dracula* is one of the most powerful novels that continue to thrill and surprise even today. This work elaborates details about the history, topography, geography and folklore of Transylvania("*Beyond the green swelling hills of the Mittel Land rose mighty slopes of forest up to the lofty steeps of the Carpathians themselves. Right and left of us they towered, with the afternoon sun falling full upon them and bringing out all the glorious colors of this beautiful range, deep blue and purple in the shadow of the peaks, green and brown where grass and rock mingled, and an endless perspective of jagged rock and pointed crags, till these were themselves lost in the distance, where the snowy peaks rose grandly.*"¹¹). In addition, it makes use of a clear language and perfect organization of content. It also follows slowly through the minds of the characters, enabling the construction of a terrifying scene.

The novel is constructed into letters, journal and diary extracts. The excerpts are characters' personal accounts of their experiences. The reader is introduced in the context easily,

¹¹ Stoker, Bram, *Dracula*, Penguin Books, Great Britain, 1994, p.16.

following what seems at the start an adventure novel. The text leaves a lasting impression because of the mixture of feelings possessed by the characters. Nonetheless, it is all about affection and the need for the other half. Dracula hopes to have found his eternal bride in Mina. The reader witnesses scenes of extreme lust and cruelty but at the end he/she learns of the vulnerable sides of each character. Jonathan is the passionate lover, faithful to Mina, managing to resist the attacks of Dracula's brides. Their true love wins against Dracula's poisonous interference. Mina is mesmerized by the count's appearance as a young, cultivated gentleman. His discretion and gestures take her aback and lets herself fall into his charms. Dracula intoxicates her with his blood, turning her into a temptress and enhancing her lust and femininity. Along with Van Helsing's interventions, Dracula loses everything starting from his three brides as well as Lucy. Furthermore, the plan is respected accordingly: most of the times good wins over evil in fiction and on television as well.

Published in 1985, Anne Rice's *The Vampire Lestat* tells the story of Lestat's life as a mortal and his efforts to understand his nature as an undead. In late eighteenth century France, married to a rich landowner, bored housewife Gabrielle grows fond on her youngest son, Lestat. Their mutual interest on each other drives them to push away the other family members. The father is cruel and cold-hearted and it is on this pretext that Gabrielle develops an erotic relationship with her favorite son. The two grow cold on the father and on Lestat's siblings and plan to kill the father and runaway. Gabrielle, however, acts according to a more realistic plan; she convinces her husband to send Lestat to study in Paris. Mother and son communicate permanently through letters and Lestat starts a relationship with Nikolas, having Gabrielle's support. After encountering Magnus who later turns Lestat into a vampire, Gabrielle flees from her household to join her son. Lestat turns both his mother and Nikolas into vampires.

Vlad The Impaler, the 15th century Wallachian voivode, would be extremely cruel by impaling his enemies. His reputation inspired Bram Stoker to create the famous Count although the first modern vampire story is Polidori's. All vampires, including Rice's are similar in respect to their physical appearance, supernatural powers and thirst for blood. Compared to Ruthven, Dracula is the first vampire part of a complex narrative whereas Lestat is the contemporary brat prince and rock superstar. When interfering to save Ianthe, Aubrey is taken aback by the opponent's incredible strength and manner to disappear. While aboard the Demeter, the seaman

describes Dracula as a shadow he couldn't pierce with his dagger. Jonathan observes the count's lizard-like climbing of the castle wall; the vampire can take a different appearance just like Raglan James does in Rice's *The Tale of The Body Thief*. The vampire can communicate with beasts, can turn into a bat or a wolf and travels to anywhere, no matter how far. Challenged by David Talbot's ignorance towards his powers, Lestat grows more fond of him and finally turns him into an undead. By doing this, he gives in to his monstrous side, leaving behind their close friendship and all they have been through when defeating James, the body thief. Approached by one of the vampire brides, Jonathan notices her pointy teeth, the feline look and the way she licks her mouth before attacking the prey. Dracula communicates through his mind with Mina and Renfield the way Armand does with Daniel Molloy or Marius with Lestat.

The body is both a source of desire and a weapon of destruction. In *The Vampire Chronicles* the body is described as means by which everything is possible. The characters desire one another in order to feed or they wish to destroy their enemies by butchering them. At least this is how Armand deals with Claudia and Madeline. Rice describes scenes of extreme cruelty that involve the destruction of the body. Akasha kills the other vampires by means of spontaneous combustion. They burn from the inside out and what's left is a dark liquid and their clothes floating on it. When killed by Mekare, Akasha has her head plucked from her body; Mekare respected the curse she inflicted on Akasha thousands of years before. In *The Gothic Body*, Kelly Hurley speaks about the destruction and fragmentation of the human: "*The abhuman subject is a not-quite-human subject, characterized by its morphic variability, continually in danger of becoming not-itself, becoming other. The prefix "ab- " signals a movement from a site or condition, and thus a loss. But a movement away from is also a movement towards- towards a site or condition as yet unspecified- and thus entails both a threat and a promise*"¹². Finding no meaning in their existence of hundreds of years, Rice's vampires kill themselves or get maimed. Magnus and Alessandra burn themselves alive to get rid of the bodies that kept them wretched. Lestat exchanges his body with James' for the sake of being human again. In addition, he exposes his body to the sun and attempts to immolate himself just to test his limits as well as the ones in the material world. Ruthven dies a false death. In spite of his decomposed body as a result of the wounds, the robbers alongside Aubrey find it missing. When Jonathan finds the

¹² Hurley, Kelly, *The Gothic Body*, Cambridge University Press, Great Britain, 1996, pp.3, 4.

count in his tomb, he attempts to destroy him by hitting his head with a shovel. Dracula turns his head with a monstrous expression and is only left with a bloody cut in the forehead.

Evil creatures, the vampires follow a detailed plan in order to obtain what they want. Dracula gets revenge by attempting to establish a British vampire empire. *“Stoker seems to be harking back to Vlad Țepeș, who(...) needed to avenge the deaths of his father and brother and his own adolescent incarceration at the hands of the Turks. If Count Dracula could not take revenge on the Turks, the superpower of his time, he could at least direct it against the modern superpower. Britain must pay the penalty for the crimes of the Ottomans. Further, Britain has come to symbolize the ingratitude and treachery of Christian Europe, which betrayed Dracula while he was fighting the Turks in their interests”*¹³. At the same time, the count is deceitful and cruel towards Jonathan when promising to let him leave the castle. He plays with the man’s mind when he points that outside hungry wolves are waiting for him to come out. Compared to the count’s plans, Ruthven only takes away all of Aubrey’s people who are dear to him. During their confrontation on his intention to marry his sister, the malefic lord reminds Aubrey of his oath and of the risk that the lady might lose her honor. This is the last drop that drives Aubrey to another crisis. At the same time, while preying on David, Lestat is cunning and perverse just like Ruthven and Dracula. He reminds David that man cannot fully trust a beast even after taming it.

Rice admits that her vampires are nevertheless the readers and all of us. These creatures are constructed having the same fears, obsessions and hesitations when confronted with hasty decisions. Their limits as vampires illustrate out limits as humans. They have negative moral features like people do. Their inner strength lies in the fact that they are aware of their beastly impulses and their monstrous appearance. They know what they are with their good and their bad characteristics. Surprisingly enough, they envy the human condition as it is. They would love to be human again to live life with its ups and downs. Moreover they are aware with their place among people and try their best not to affect in a negative way the rhythm of daily life.

¹³ Leatherdale, Clive, *Dracula. The Novel and The Legend*, Desert Island Books, Brighton, 1993, p.111.

Bibliografie

1. Frayling, Christopher, *Vampyres. Lord Byron to Count Dracula*, Faber and Faber Limited, London, 1991.
2. Hurley, Kelly, *The Gothic Body*, Cambridge University Press, Great Britain, 1996.
3. Leatherdale, Clive, *Dracula. The Novel and The Legend*, Desert Island Books, Brighton, 1993.
4. Rice, Anne, *Interview with the Vampire*, Ballantine Books , New York, 2004.
5. Rice, Anne, *The Queen of the Damned*, Ballantine Books , New York, 1989.
6. Rice, Anne, *The Tale of The Body Thief*, Random House , New York, 1992.
7. Rice, Anne, *The Vampire Lestat*, Ballantine Books , New York, 1997.
8. Stoker, Bram, *Dracula*, Penguin Books, Great Britain, 1994.
9. *Webster's Universal Dictionary and Thesaurus*, Geddes and Grosset, 2003, UK.
10. Internet Sources
11. 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.
12. http://www.public.asu.edu/~cajsa/thevampyre1816/complete_text_vampyre.pdf , accesed on 10.05.2016, at 17:53.

MYTH - ANAMNESIS AND PERFORMANCE IN CONTEMPORARY DRAMATURGY

Liliana Gabriela Habina-Voș

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

Abstract: The modern human needs landmarks for his own salvage from a world of avatars. In order to Eliade's theory, the myth has this recovery power that opens the world of imaginary, revealing the archetypes, that forgotten patterns of the collective unconscious. This power of the myth is catalysed through the syncretism of the anamnesis and the rituality of the performances that places both the actor and spectator, the reader and drama author in to the illo tempore ab origine, a sacred time and space that brings the unseen in to the seen. This research proposes an analyse of the myth of the creation in Mircea Eliade and Valeriu Anania's dramaturgy, as a mode of revealing the Other through the instrumentary of the theater performance, by „creating – as Eugenio Barba says – the conditions in order to be asked about the sense”.

Keywords: myth, sacrifice, performance, ritual, archetype

Omul modern are nevoie de repere pentru a se salva dintr-o lume a avatarurilor. Studiile lui Eliade demonstrează că aceasta se poate realiza prin mit, prin capacitatea acestuia de a deschide lumea imaginarului, revelând arhetipurile, acele pattern-uri uitate ale inconștientului colectiv. Forța mitului este catalizată de sincretismul anamnezei și ritualității specifice performance-ului, care plasează atât dramaturgul și cititorul, cât și actorul și spectatorul într-o zonă a începutului, acel *illo tempore ab origine*, un timp și spațiu al sacrului unde invizibilul devine vizibil.

„Investigatori” ai sacrului și profanului, Mircea Eliade și Valeriu Anania, au ca punct de convergență al discursului operei dramatice abordarea antropologică unde, expresie a unei scheme dinamice profunde, „mitul derivă totdeauna dintr-un sistem de simboluri foarte concret.

Mitul este o dramatizare a simbolului și arhetipului”¹. Relație de opoziție la Eliade și relație de includere la Anania, relația sacru – profan se constituie ca ecuație a revelării misterului: prin izbucnirea sacrului camuflat în profan, la istoricul religiilor, și prin opera de artă la Anania, pe care acesta o consideră o formă de manifestare a sacrului. Viziunea lor asupra impactului cuvântului scris sau rostit cu realitatea unei lumi într-o permanentă evoluție se circumscrie noțiunii de performance așa cum o teoretizează Richard Schechner, ca un continuum al activităților umane de la ritual, joc, arte performative până la comportamentul cotidian, media și internet, abordate „inter” – intercultural, interdisciplinar – a cărei finalitate este descoperirea Celuilalt ca Eu-Altul sau Eu-Celălalt. Examinând relația dintre dramă, scenariu, teatru și performance, Schechner face o analogie cu cercurile concentrice, unde performance-ul reprezintă cercul din exterior, cel mai profund, cuprinzător și mai vag definit, în timp ce drama se constituie ca cel mai mic cerc din interior care este cel mai bine delimitat. Transpunerea narațiunii mitice în dramaturgie, așa cum au intuit Anania și Eliade, are o funcție „terapeutică antiseptică” - parafrazându-l pe George Banu² – prin glisarea anamnetică într-un spațiu și timp „gol” de cotidian. În acest context, George Banu folosește termenul de „scenă goală”, în același sens cu „spațiul gol” al lui Peter Brook și „ritualul gol” la care se referă Eugenio Barba, unde „golul este absență, dar și potențialitate. Poate fi obscuritatea unei crevase. Sau nemișcarea unui lac adânc, brăzdat de undiri – semne și umbre de viață neașteptată”³. Perfecțiunea începutului, „pe când ființă nu era, nici neființă”, a timpului mitic primordial evocat de spațiul gol creează premisele revelării sacrului ca armonie între creator și creație.

Capacitatea extraordinară a mitului de transfigurare și supraviețuire, prezența în viața omului modern, demonstrează finalitatea narațiunii mitice, care după cum mărturisea Mircea Eliade, este una nu doar literară, ci și metafizică, prin resacralizarea universului și recuperarea omului prin mit. Începutul mileniului al treilea, „corn al abundenței” informatice, deschide spre o receptare hermeneutică recuperatoare a mitului, pe mai multe niveluri, dincolo de sensul cultural, atribuit mitului antic. Mitul, formă a imaginarului, răspunde nevoii omului de reper, dar mai ales de poveste, iar revelarea invizibilului este una din căile de salvare din captivitatea politropiei,

¹ Mircea, Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Editura Humanitas, București, 1993, p.17

² George, Banu, *Scena modernă: mitologii și miniaturi*, Traducere din limba franceză VLAD RUSSO, Editura Nemira, București, 2014, pp. 147-151

³ Eugenio, Barba, *Casa în flăcări, despre regie și dramaturgie*, Traducere din limba engleză DIANA COZMA, Editura Nemira, București, 2012, pag. 44

policroniei și a celerității, caracteristice contemporaneității, context în care apare performance-ul, devenit principiu organizator al secolului XX și formă majoră de artă, ca reacție la „glocalizare”. Punerea în valoare a formelor miturilor în contemporaneitate are în vedere că predominanța mitului se afirmă în două direcții, una ce materializează reluările fidele ale mitului clasic, o direcție explicită, iar cealaltă implicită, manifestată în proiecțiile mitice. Această evidență duce la constatarea că „mitul rămîne [...] o matrice epică ce se poate modela și îmbogăți la nesfârșit și care, prin intermediul procesului artistic, este adaptată la conștiința omului contemporan”⁴ și deschide drumul spre o cercetare a importanței aspectelor mitologice ce demonstrează că mitul este viu. Zona percepției acestei realități, la modul cel mai pregnant, se află la nivelul mitului creatorului și al creației identificat în operele dramatice, unde ritualul deschide spre alteritate și, implicit, spre identitate, care nu poate fi concepută fără alteritate, fără străinul care este „altul a cărui identitate, comună cu a mea, se pierde în spatele a ceea ce el are diferit de mine”⁵. Problematika fundamentală a artelor spectacolului, ca scenă a lumii, este aceea a alterității, a recunoașterii celuilalt prin anamneză, proces de transpunere într-un timp și spațiu ritual ce iese din cotidian pentru a intra în lumina sacralului, unde disponibilitățile creatoare se întâlnesc printr-o revelare a raportului dinamic dintre Eu și Tu. Spațiul teatralității, spațiu al imaginilor simbolice și al semnificațiilor metaforice, se constituie ca zonă a creației generatoare de forțe capabile să depășească realitatea pentru a găsi soluții problemelor grave ale omenirii, printranscenderea obiectivității pentru a ne regăsi în lumi și forme pe care nu le-am mai cunoscut, într-un mediu simbiotic al artei și vieții unde în „orice direcție am ghida *performance-ul*, acesta pare să rămână cu totul îndatorat schimbării, acțiunii, mișcării, viului”⁶. Cuvântul, gestul, mimica, sunetul, culoarea, tăcerea ajung să rezoneze cu ritmul gândirii, o formă a invizibilului făcut vizibil, afirmă Eugenio Barba în lucrarea *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*⁷, sincretism desfășurat pe niveluri diferite ale comunicării a căror suprapunere determină înțelegerea sensului operei de artă, problematică ce ar putea constitui un alt studiu. Barba, definește dramaturgia ca „lupta de a nu fi expulzat din prezent și refuzul

⁴ Gheorghe, Glodeanu, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, Editura Gutinul, Baia Mare, 1993, pag. 220

⁵ Gabriel, Liiceanu, *Despre limită*, Editura Humanitas, București, 1994, pag. 16

⁶ Sorin, Crișan, *Sublimul trădării: pentru o estetică a creației teatrale*, Editura Ideea Europeană, București, 2011, pag. 218

⁷ Eugenio, Barba, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, Traducere din limba italiană și prefată de LILIANA ALEXANDRESCU, Editura UNITEXT, București, 2003, pag. 84

infernului”⁸, subliniind că aceasta nu are în vedere doar compoziția unui spectacol, ci creează spații insulare în care magicul, tragicul sau grotescul se împletesc pentru a oglindi lumea așa cum este cunoscută, lumea posibilă sau lumea delirului fantastic. Ovidiu Drimba, în *Istoria teatrului universal*, consideră, de asemenea, teatrul ca formă de cunoaștere și de reprezentare, un fenomen complex ce implică „patru elemente fundamentale: textul, actorul, scena și publicul”⁹, a cărui preistorie coincide cu cea a umanității, originea sa fiind în dansurile rituale, ca prime forme de interpretare. În contextul transpunerii mitului creației în spațiul teatralității, înlănțuirea creator - creație urmărește un traseu în spirală similar celui al narațiunii mitice conform principiului lui Northrop Frye¹⁰ ce induce o ritmicitate a percepției discursului dramatic a cărui finalitate este rezonanța între toate elementele constitutive ale performance-ului, proces ce declanșează catharsisul. Vlad Zografi observa că dubla condiție a omului, de creator și actor face posibilă înțelegerea Celuilalt „pentru că putem juca, lăuntric, rolul lui, iar abilitatea noastră de psihologi ține, în ultimă instanță, de disponibilitatea ludic-actoricească pe care o avem”¹¹, ceea ce dă naștere celor mai elaborate forme de literatură și teatru.

Omul complet, așa cum afirma și Johan Huizinga este omul care „se joacă”, omul capabil de a-și recunoaște alteritatea, de a se plasa într-un timp și spațiu care explorează toate fețele Eu-lui, fie în planul socialului, ca jocuri integratoare de la dansuri tribale până la acțiuni de conducere de nivel corporatist, fie în planul creației artistice sau chiar în formele alienante ale psihicului. „Alteritatea și secretul jocului sînt exprimate amîndouă, în mod vădit, în deghizare”¹², spune autorul lucrării *Homo ludens* care consideră jocul ca o acțiune desfășurată în mod liber în limitele unui timp și spațiu determinate, o acțiune ordonată ce se supune anumitor reguli, ce dau naștere unor relații de tip comunitar sau de tip creator-creație. Acest al doilea tip al formei jocului este un proces al imaginației creatoare supusă revelației destinului ca „devenire și ofilire” și a cărei reflectare se cristalizează într-o formă artistică. Concepția poetică dezvoltată în aceste circumstanțe este catalizatorul ce asigură trecerea din lumea profană a cotidianului înspre o lume

⁸ Eugenio, Barba, *Casa în flăcări, despre regie și dramaturgie*, ed. cit., pag. 392

⁹ Ovidiu, Drimba, *Istoria teatrului universal, Ediție definitivă*, Editura SAECULUM I.O., București, 2000, p. 5

¹⁰ vezi Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, în românește de DOMNICA STERIAN și MIHAI SPĂRIOSU, prefață de VERA CĂLIN, Editura Univers, București, 1972

¹¹ Vlad, Zografi, *Infinitul dinăuntru. Șase povestiri despre om, societate și istorie*, Editura Humanitas, București, 2012, pag. 70

¹² Johan, Huizinga, *Homo ludens, Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Traducere din olandeză de H. R. RADIAN, Cuvânt înainte de GABRIEL LIICEANU, Editura Humanitas, București, 2002, p. 52

a sacrului. Conținutul ludic al civilizației poate fi creator de cultură și o poate promova doar dacă îndeplinește criteriul: „jocul autentic exclude orice propagandă. Ținta lui se află în el însuși”¹³, situație redată de expresia „a redeveni copil”, cu sensul de a reface contactul cu lumea sacrului, a originilor ancestrale și de a accesa *mundus archetypalis* pentru a perpetua un model nealterat. Cordonul ombilical al legăturii cu această zonă este literatura prin intermediul căreia s-a transmis mitul în toate formele sale de la povestire la dramă; decamuflarea lui pentru a avea acces la informația inițială se realizează prin catharsis, declanșat de forța metaforei. „Într-un ecart multimilenar metafora a avut rolul civilizațional de a unifica prin mijloace artistice aspectele cele mai diferite ale existenței”¹⁴, atât în planul orizontal al relațiilor inter-umane, cu rol reglator, cât și în planul vertical, transcendental, de integrare la *Marele Tot*.

Homo faber, omul creator – omul muncitor, își dobândește această condiție în momentul întâlnirii cu sacrul prin repetarea gesturilor arhetipale ale ritului, reiterând mitul și prin acesta adevărul absolut, repetare ce asigură reușita pe care a avut-o Strămoșul mitic. Componenta fundamentală a unei creații este astfel sacralitatea ce poate fi atinsă doar prin contopirea cu *Marele Tot*, rememorarea evenimentului primordial al unității nediferențiate, al *Unului*. Acesta constituie crezul ce-l pune în mișcare pe fiecare erou, pe fiecare creator, a cărui reușită este condiționată de sacrificiu. Atingerea dimensiunii cosmice, a zonei misterului de dincolo de realitatea imediată este ceea ce îl face pe Ghilgameș, pe Odiseu sau pe Făt-Frumos să pornească la drum, pe mioriticul cioban sau pe Ifigenia să întâmpine moartea cu seninătate sau pe Manole să facă piatra „să cânte”.

Eliade în *Aspecte ale mitului* subliniază funcția mitului cosmogonic la nivelul societăților tradiționale, acela de model exemplar al tuturor „facerilor” umane care sunt, de fapt repetări ale gestului arhetipal de „facere a lumii”, gest performat de zeul creator. Cosmosul devine astfel arhetipul nu doar al creațiilor, ci și al tuturor situațiilor creatoare prin care se manifestă funcția dominantă a mitului, aceea de înnoire periodică a lumii.

Prezența sacrului în opera lui Eliade este precedată de *semne*, în timp ce la Anania, ia forma eresului, dinamismul discursului dramatic fiind jalonat de ritmicitatea succesiunii acestora, ca alternanțe între lumină și umbră sau între tăcere și sunete. Mitul Iphigeniei, de la mitul de

¹³ ibidem, pag.310

¹⁴ Cristian, Stamatoiu, *Istoria antropologică a activării reflexului teatral: (o viziune holistică asupra civilizației scenei în interconexiune cu mentalul colectiv continuu)*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, Editura Eikon, București, 2015, p. 24

origine până la mitul literar și până la reprezentări în arte și chiar în benzi desenate, pune problema raportului dintre sacru și patetic pe fundalul sacrificiului. Ifigenia nu apare sub acest nume în Iliada lui Homer, ci ca Iphianassa, una din cele trei fiice ale lui Agamemnon și Clitemnestrei, celelalte două fiind Chrysothemis și Electra; Friedrich Solmsen afirmă că în *Cypria*, Agamemnon are patru fiice, Ifigenia distingându-se de Iphianassa. Jean-Michel Gliksohn urmărește evoluția diacronică a povestirii observând aspectul mitului ca mit al războiului, mit religios și mit familial, dar și ca loc comun cultural ce va hrăni reflexiile în literatură și pictură, înscriindu-se în literatura greco-latină ca mit eroic și mit tragic. Episodul din Aulida, deși o are ca protagonistă pe Ifigenia, figură a epopeei troiene, nu este evocat de Homer ci apare în *Cântecule cypriene*, variantele multiple demonstrând vitalitatea mitului eroic ce nu-și află adevărata perenitate decât prin tragedie. Deși atât Eschil, cât și Sofocle au scris tragedii purtând numele Ifigenia, Euripide (480-406 î.Hr.) este cel care dă direcția spre o mai mare asemănare cu viața reală și amplificarea varietății de sentimente prin efectul patetic în tragedia greacă, direcție strălucit reprezentată de tragediile *Ifigenia în Aulida*, *Alcesta*, *Hecuba*, *Hipolit*, *Medeea*. Cele două Ifigении ale lui Euripide, *Ifigenia în Aulida* și *Ifigenia în Taurida*, corespunzătoare momentului sacrificiului din Aulis când este salvată de Artemis și înlocuită pe altar de o ciută, iar apoi dusă în Taurida pentru a deveni preoteasă în templu, pun problema articulării tradiției religioase cu noile concepții, știut fiind că Euripide, considerat un necredincios și un răzvrătit, afirma că toți oamenii sunt egali de la natură, declarându-se împotriva ordinii sociale din epoca sa. Inovator al timpului său, „cel mai tragic dintre tragici”, cum îl consideră Aristotel, urmărește drama umană diversificând situațiile cu efect direct asupra așteptărilor spectatorului. Momentul acceptării sacrificiului de către Ifigenia, cerut de tatăl său, Agamemnon, în numele binelui colectiv, este un moment al sublimului firesc, al inocenței puse la greaua încercare a necunoscutului. Figura înălțătoare a eroinei ce pune în valoare cele mai frumoase sentimente umane, se instituie, asemenea figurii lui Prometeu, în arhetip. Personajele feminine ale lui Euripide cuprind întreaga paletă a tipurilor de sacrificii, cel al Ifigeniei fiind unul ratat, dar apare neconcordanța exigenței divine enunțate: zeița Artemis cere sacrificiul și tot ea îl anulează, ceea ce induce îndoiala în privința ratării sacrificiului, dar plasează istoric povestirea într-o perioadă care conserva în memorie sacrificiul uman, dar faptic era înlocuit de cel animal. Până la Rotrou (1615-1702), care realizează o tragicomedie în versuri *Iphigénie en Aulide*, drama Ifigeniei, personaj ce trece granițele pur literare, ocupând un loc în imaginar și imaginație, se desfășoară în

perimetrul altarului de sacrificiu ce declanșează pateticul prin valorizarea rănilor pasionale. Dramaturgia secolului al-XVIII-lea apropie pateticul de modelul antic al textului fondator al lui Euripide, dar refuză ideea angoaselor „trimise” de divinitate în favoarea unui raport între pasiune și eroism fundamentat de factorul uman, cel religios fiind eliminat, astfel că noile interpretări devin adevărate „îmnuri” consacrate umanității virtuozitate. Traseul în spațiul dramaturgiei este continuat de Racine (1639-1699), care realizează o tragedie în cinci acte, ca apoi, Goethe (1749-1832), prin piesa în cinci acte *Ifigenia în Taurida*, să introducă dimensiunea filosofică a unei religii a umanității, reducând mitul la o „alegorie filosofică” după afirmația lui Pageaux. Puternica inserție în mentalul colectiv a figurii arhetipale a eroinei este demonstrată de iradierile mitului ce cuprind nu doar spațiul literar, dar și pe cel al artelor. Christoph Willibald Gluck realizează o operă *Iphigénie en Tauride* în patru acte ce are la bază drama lui Euripide, iar în 1889, Richard Strauss realizează o nouă aranjare a operei, inspirată de piesa lui Goethe. Artele plastice îi dedică eroinei numeroase lucrări, printre care tabloul lui François Perrier, secolul XVII, *Sacrificiul Ifigeniei* - o simbioză alchimică a simbolurilor ce trimit vizual la povestea sacrificiului lui Isaac din *Geneza* (22: 1-13), dar și la masacrarea inocenților pentru a împiedica venirea lui Hristos, imagine ce se află imortalizată pe frescele bisericii Luen din Elveția - și *Iphigenia* lui Anselm Feuerbach, datat 1862, ce îmbină demnitatea sculpturală cu simplitatea inocenței. Urmărind iradierea motivului sacrificiului copilului, rolul simbolului transpare instantaneu: proiectarea omului în lumea sacrului ca perpetuare a credinței într-un viitor posibil. Sacrificiul copiilor este un ritual larg răspândit, dovezile arheologice și cele provenite de la misionari și conchistadorii spanioli demonstrează prezența acestuia la civilizațiile precolumbiene ale Americii Centrale, dovezi ale sacrificiului întâiului născut se află în folclorul Tirolului de sud, unde în colecția de legende „Sufletul Dolomiților” a lui Karl Felix Wolff este amintită povestea unui castel din Val Gardena la a cărui fundație a fost îngropată de vie o virgină pentru a asigura durabilitatea construcției, răspândirea acestui tip de ritual cuprinde toată Europa de sud-est, demonstrând perenitatea mitului cosmogonic ce stă la baza riturilor de construcție, fie că e vorba de o cetate, un pod sau o civilizație, subiect ce poate fi analizat printr-o hermeneutică comparată a miturilor jertfei pentru creație.

Imaginarul a conservat figura Ifigeniei ca unul din simbolurile *animei* într-o postură aptă de a reflecta *pathos*-ul unei epoci și universalitatea emoțională de la omul cavelor la omul cyber space-ului, de la Euripide la Ellen McLaughlin. Traseului în literatură, muzică și arte

plastice a compunerii imaginii eroinei, i se aliază cel din cinematografie: filmul *Iphigenia* (1977) cu un scenariu după Euripide al lui Mihalis Kakogiannis, care semnează și regia. Cărțile de benzi desenate ale lui Eric Shanower (n.1963), competează tabloul prin repovestiri ale Războiului Troian sub numele de *Epoca Bronzului*, unde în volumul *Sacrifice*, apărut în 2004, înlocuirea Iphigeniei cu o ciută este considerată o „minciună pioasă” inventată de Odiseu pentru a o mângâia pe îndurerata Clitemnestra. În contextul perenității în zona dramaturgiei a miturilor creației, figura fiicei sacrificate a lui Agamemnon, fiică ce își împlinește astfel visul „prin cea mai bogată și nefirească moarte, [...] jertfită fiind pentru mântuirea celorlalți!...”¹⁵, este arhetipul sacrificiului feminin în numele binelui colectiv surprins în valențele sale cele mai profunde de Eliade: „Nu mor eu pentru voi toți, pentru împlinirea visurilor și vieților voastre, pentru Helada întreagă?! Ce femeie se poate lăuda că are atâția fii?! [...] Eu voi trăi, fără sfârșit, în ei, prin ei, în urmașii lor...”¹⁶; sacrificiul lui Iisus pentru lumea creștinătății, alt fiu sacrificat de tată, completează mitologia sacrificială.

Pornind de la drama lui Euripide, ca text fondator, se pune întrebarea asupra ratării acțiunii din Aulida și a consecințelor pentru Ifigenia, devenită preoteasă în templul zeiței Artemis în Taurida. În acest sens, o redefinire a conceptului de istorie dintr-o perspectivă feminină este oferită de reinterpretarea mitului în lumina contemporaneității de către dramaturga americană Ellen McLaughlin (n. 1957), a cărei trilogie „*Iphigenia and Other Daughters*”, punere în scenă ce a avut premiera în 1995 la New York, permite o viziune completă a întregii game a relațiilor umane cu istoria. Ciudățenia piesei constă în faptul că nu are decât un singur personaj masculin: Oreste. Motivația pentru această abordare este prezentată de autoare în programul piesei „cred că majoritatea femeilor simt în adâncul lor că nu aparțin istoriei reale a umanității, lucrurilor importante, lucrurilor eroice care contează; astfel că ajung să se identifice cu bărbații”¹⁷, afirmație ce nu constituie un manifest feminist, trilogia stabilită pe fundalul Războiului Troian și al anilor care au urmat, examinând legenda grecească din perspectiva reginei lui Agamemnon, Clytemnestra, și a celor trei fiice ale sale: Iphigenia, Chrysothemis și Electra, ceea ce revelează polisemia mitului în procesul de literaturizare. McLaughlin consideră că dinamica dintre femeile rămase acasă și modurile foarte diferite prin care fiecare dintre ele încearcă să facă față

¹⁵ Mircea, Eliade, *Coloana nesfârșită, Teatru (IPHIGENIA. „1241”. OAMENI ȘI PIETRE. COLOANA NESFÂRȘITĂ)*, Ediție și prefață de MIRCEA HANDOCA, Editura Minerva, București, 1996, p.48

¹⁶ Ibidem, p.61

¹⁷ <http://www.krannertcenter.com/images/cm/201056103325950128174106178/IphigeniaProgram.pdf>, trad. noastră

perspectivei că istoria ar fi mai interesată de povestirile bărbaților, reprezintă o problemă mereu actuală. Autoarea ne oferă o lume în care epoci și perspective se ciocnesc, unde trecutul și prezentul devin imposibil de distins unul față de celălalt, utilizând un stil de juxtapunere a versurilor cu proza colocvială în aceleași scene, includerea referințelor anacronice despre războiul modern și libertatea personajelor de a poseda un spirit ironic, ceea ce sugerează că aceste povești „au loc și atunci și acum, că aceste femei sunt și strămoșii și contemporanii noștri”¹⁸, construindu-se astfel o lume care este nicăieri și peste tot. Dramaturga subliniază în programul premierei importanța mitologiei ca numitor comun al umanității, relația cu aceasta constituindu-se ca mod suportabil de a contempla adevărurile de nesuportat ale prezentului. În același context, McLaughlin afirmă că „aceste povești fac parte din noi ca ființe umane și sunt recognoscibile asemeni simetriei corpului nostru: doi ochi, două urechi, două picioare și familiarul ritm al inimilor noastre”, iar jocul caleidoscopic al omului cu acestea aduc variații a căror necesitate este evidentă, dar care nu sunt suficiente pentru a face față adevăratelor probleme cu care se confruntă omenirea. Unul din aceste lucruri este sensul vieții „de fapt sensul vieții noastre poate fi gândit ca o aducere la vizibilitate, prin felul nostru de a vedea, a părții de nevăzut din lume și din fiecare”¹⁹, factor vitalizator ce poate fi evidențiat doar prin recunoașterea Celuilalt ca imagine a Eu-lui sau Tu-ului. Rolul primordial în această încercare, după cum o demonstrează evoluția diacronică a umanului, îl are povestirea cu toate avatarurile sale, de la mit la hiperliteratură și literatura cyber.

Rămânând în contextul mitului Ifigeniei, observăm, tot în spațiul dramaturgiei americane, o versiune în stil tabloid a *Ifigeniei la Aulis* a lui Euripide, pusă în scenă de dramaturgul Charles L. Mee (n.1938), sub titlul *Iphigenia 2.0*, un performance ce are la bază toate varietățile posibile ale unui text, de la blog-uri la cărți curente, show-ul fiind specializat pe juxtapuneri discordante, unde discursul despre riscurile imperiului, ținut de Agamemnon în deschiderea piesei, reflectă întreaga atmosferă a contemporaneității: „Uneori acestea (imperiile, n.n.) sunt aduse la ruină de nimic mai mult decât credința că trebuie făcut ceva, când de fapt nefăcând nimic ar fi determinat un curs mai bun al lucrurilor”²⁰, fiecare scenă a piesei amintind de specificul cotidian actual al lucrului făcut „așa-și-așa”.

¹⁸ibidem, trad. noastră

¹⁹ H.-R., Patapievici, *Partea nevăzută decide totul*, Editura Humanitas, București, 2015, pag. 10

²⁰<https://en.wikipedia.org/wiki/Iphigenia>, accesat în 22.02.2016, trad. noastră

Spațiul teatral european găzduiește în 2003, la Antwerp, o punere în scenă a *Ifigeniei*, o rescriere a piesei de către dramaturgul norvegian, Finn Iunker, ce realizează o paralelă între cinismul conducătorilor de atunci și de acum. Decelarea unei tipologii a conducătorului din toate timpurile este accentuată de limbajul ultramodern ce face mai vizibile liniile caracterelor acestora. În 26 iunie 2012, pe spectaculoasa scenă a teatrului greco-roman din Catania, Italia, a avut loc premiera absolută a piesei *Ifigenia în Aulida* de Mircea Eliade, în regia lui Giampiero Borgia. „Drama în trei acte și cinci tablouri”, tradusă în italiană de cunoscutul cercetător al operei lui Eliade, Horia Corneliu Cicortaș, aduce o noutate în interpretările date mitului prin specificul autohton al abordării temei sacrificiului din perspectiva morții creatoare întâlnită în miturile românești *Miorița* și *Meșterul Manole* și prin transpunerea literară a teoriilor, rezultat al cercetărilor de o viață a istoriei religiilor, despre mit și ontofanie, termen pe care îl introduce în filosofia religiilor.

O transpunere scenică mai puțin obișnuită, a cărei duritate îndeamnă la „trezire” în fața atrocităților lumii contemporane, este cea a operei *Iphigenia în Taurida* a lui Christoph Willibald Gluck, de către regizorul australian Barrie Kosky. Violentă chiar și în forma sa originală, această punere în scenă este interzisă sub 16 ani; regizorul face referire chiar de la început la celulele de tortură din Abu Ghraib, Irak. Preoteasă prizonieră pe insula Taurida a regelui Thoas, Ifigenia, este obligată de acesta să ucidă orice străin ajuns pe insulă, ca jertfă adusă zeiței Diana, pentru a împiedica prezicerile oracolului că va fi ucis de un străin. Opera începe cu preoteasa ce târăște pe scenă, în ritmul muzicii, un corp neînsuflețit, cu gâtul tăiat și adunând sângele ce se scurge. Soldați îmbrăcați în uniforme ale armatei SUA aduc din ce în ce mai multe victime, cu care se pozează înainte de a fi executate, ale căror capete sunt înfășurate în pungi de plastic. Imaginea este amplificată de prezența corului format din persoane în vârstă, goi, și de gălețile de sânge, impact ce va fi catalogat de revista de cultură *Cicero* ca „o seară mare a umanității”, ilustrând funcția pe care trebuie s-o îndeplinească performance-ul, aceea de a determina schimbări. Simbol al jertfei, *Ifigenia* este, în opinia lui Ioan Petru Culianu, o „figură patetică” ce se sacrifică pentru un război, în timp ce Eliade crede în necesitatea sacrificării individualității pentru un ideal colectiv. *Ifigenia* lui Eliade preia semnificațiile simbolice ale ritualului mioritic moartea-nuntă și ale celui al morții-jertfă din *Meșterul Manole*, mituri fundamentale ale spiritualității românești.

Credința într-o legătură permanentă a prezentului cu mitul printr-o „eternă întoarcere” a evenimentelor arhetipale l-a ghidat și pe Brâncuși, în a face formele „să danseze”, în a surprinde zborul în piatră, cum este descrisă creația sa de Mircea Eliade în piesa de teatru ce-i este dedicată, *Coloana nesfârșită* și care urmărește instituirea unui mit al creatorului modern. Reactualizarea miturilor plasează lucrările sculptorului în zona sensurilor umane eterne, iar formele plastice moderne aduce în contemporaneitate înțelegerea acestor sensuri, oferind umanității propria sa revelație că „spre Cer oamenii nu pot zbura, așa cum zboară păsările. Spre Cer, omul trebuie să urce. Să urce mereu. Cu picioarele și cu mâinile. Așa cum vor să se cațere copiii...”²¹ ; astfel *Coloana nesfârșită* devine simbolul ascensiunii umane, un *Axis Mundi* asemeni tuturor „arborilor vieții” întipăriți în imaginarul românesc. Temele sculpturale își au rădăcinile și în mitologii, legende, toposuri ale civilizației și culturii universale, dar Brâncuși este adeptul arhetipurilor conservate de esența artei populare autohtone pe care le identifică prin simplitatea formei, ceea ce reprezintă, după cum afirma Arthur Jerome Eddy, „interpretarea reală a ritmului vieții”, euritmia fiind elementul rezonator al prezentului cu trecutul ancestral. Surprinderea acestei euritmii se constituie ca posibil performance unde dragostea, fertilitatea, ascensiunea, moartea, somnul, Unul sunt teme predilecte, transpuse în piatră ca un *Urgrund* ce scoate la suprafață simbolul ca formă a conferirii sensului, implicit ca modalitate de intuire a semnificației.

Contemporaneitatea continuă traseul mitului, așa cum am mai afirmat, fie păstrând textul fondator, fie camuflat și metamorfozat în diverse forme ce au ca deziderat înțelegerea lumii și a sensului vieții. În acest context „ceea ce trebuie să se întâmple este o transmutație a întregii ordini sociale, astfel încât, prin fiecare detaliu și acțiune a vieții seculare, imaginea însuflețită a omului-zeu universal (ce este, de fapt, etern și prezent în fiecare dintre noi) să redevină cunoscută conștiinței fiecăruia dintre noi”²². În această încercare teatrul este cel care prin sincretismul formelor de expresie poate genera acea energie rezonantă a gândirii creatorilor, în toate ipostazele: dramaturg, regizor, scenograf, muzicolog, actor și spectator, ce poate duce la catharsisul revelator. Pasionat de lumea teatrului, la fel ca Mircea Eliade, dar spre deosebire de

²¹ Mircea, Eliade, *Coloana nesfârșită*, Teatru (IPHIGENIA. „1241”. OAMENI ȘI PIETRE. COLOANA NESFÂRȘITĂ), Ediție și prefață de MIRCEA HANDOCA, Editura Minerva, București, 1996, p.125

²² Joseph, Campbell, *Eroul cu o mie de chipuri*, Traducere din limba engleză: MIHAI MĂNESCU & GABRIELA DENIZ, prefață: Mihai Mănescu, Editura Herald, București, 2015, p.390

acesta, mergând până la a juca într-unul din spectacolele realizate după textul său, Mario Vargas Llosa, la 9 iulie 1985, la Florența, pe când termina de scris piesa *Chunga*, observa că „Găsirea unei tehnici de expresie teatrală – de întruchipare – a acestei operațiuni universal împărtășite: cea de a îmbogăți la modul ideal viața prin intermediul fabricării de imagini, de ficțiuni, ar trebui să constituie o stimulare provocare pentru cei care doresc ca teatrul să se înnoiască și să exploreze căi noi, în loc să continue să tranziteze, cacofonic, cărările celor trei modele canonice ale teatrului modern, care, de bătute ce sunt, au început să dea semne de scleroză”²³, opinie ce reflectă în totalitate nu numai atmosfera contemporană a teatrului, ci chiar esența lui.

Bibliografie

1. Anania, Valeriu, *OPERA LITERARĂ V, TEATRU, VOL.1, MIORIȚA, MEȘTERUL MANOLE*, Cronologia Ștefan Iloaie, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2007
2. Banu, George, *Scena modernă: mitologii și miniaturi*, Traducere din limba franceză VLAD RUSSO, Editura Nemira, București, 2014
3. Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, Traducere din limba italiană și prefață de LILIANA ALEXANDRESCU, Editura UNITEXT, București, 2003
4. Barba, Eugenio, *Casa în flăcări, despre regie și dramaturgie*, Traducere din limba engleză DIANA COZMA, Editura Nemira, București, 2012
5. Bâgiu, Lucian-Vasile, *Valeriu Anania. Scriitorul*, cu o prefață de V. Fanache, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2006
6. Campbell, Joseph, *Eroul cu o mie de chipuri*, Traducere din limba engleză: MIHAI MĂNESCU & GABRIELA DENIZ, prefață: Mihai Mănescu, Editura Herald, București, 2015

²³ Mario, Vargas Llosa, *Kathie și hipopotamul*, Traducere din limba spaniolă și note de MIHAI CANTUNIARI și ALINA CANTACUZINO, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2010, pag. 185

7. Drimba, Ovidiu, *Istoria teatrului universal*, Ediție definitivă, Editura SAECULUM I.O., București, 2000
8. Eliade, Mircea, ESEURI: *Mitul eternei reîntoarceri, Mituri, vise și mistere*, Traducere de MARIA IVĂNESCU și CEZAR IVĂNESCU, Editura Științifică, București, 1991
9. Mircea, Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Editura Humanitas, București, 1993
10. Mircea, Eliade, *Coloana nesfârșită, Teatru (IPHIGENIA. „1241”. OAMENI ȘI PIETRE. COLOANA NESFÂRȘITĂ)*, Ediție și prefață de MIRCEA HANDOCA, Editura Minerva, București, 1996
11. Glodeanu, Gheorghe, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, Editura Gutinul, Baia Mare, 1993
12. Huizinga, Johan, *Homo ludens, Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Traducere din olandeză de H. R. RADIAN, Cuvânt înainte de GABRIEL LIICEANU, Editura Humanitas, București, 2002
13. Liiceanu, Gabriel, *Despre limită*, Editura Humanitas, București, 1994
14. Schechner, Richard, *Performance. Introducere și teorie*, antologie și prefață de Saviana Stănescu, traducere de Ioana Ieronim, Editura Unitext, București, 2009
15. Stamatiou, Cristian, *Istoria antropologică a activării reflexului teatral: (o viziune holistică asupra civilizației scenei în interconexiune cu mentalul colectiv continuu)*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, Editura Eikon, București, 2015
16. Vargas Llosa, Mario, Kathie și hipopotamul, Traducere din limba spaniolă și note de MIHAI CANTUNIARI și ALINA CANTACUZINO, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2010
17. Zografi, Vlad, *Infinitul dinăuntru. Șase povestiri despre om, societate și istorie*, Editura Humanitas, București, 2012
18. <http://www.krannertcenter.com/images/cm/201056103325950128174106178/IphigeniaProgram.pdf>
19. accesat în 03.03.2016
20. <https://en.wikipedia.org/wiki/Iphigenia>, accesat în 22.02.2016

**«SOUMISSION» DE MICHEL HOUELLEBECQ: LEVER DU CROISSANT DE LUNE
SUR LES RUINES DE LA FRANCE MODERNE**

Monica Hărșan

Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Brașov

Abstract : The present issue proposes a socio-cultural analysis of Michel Houellebecq's novel « Soumission » ("Submission"), published at Flammarion, Paris, in January 2015. If Houellebecq is neither the first, nor the last to preach the decline of the Western (capitalist and corporatist) civilization within the context of globalization, this novel, conceived as a dystopia, overpasses the previous ones, by imagining a France of the year 2022, ruled by a Muslim President and where the secular democratic institutions are replaced by the Islamic traditional and religious codes of conduct. Happily, we don't have to take Houellebecq's fictional ideas too seriously: his irony and self-irony, his ostentatious cynicism, his black humour, which fits so well his stylistic siccidity, save this far-fetched story from being ludicrous and eliminate the possibility of Houellebecq's turning into a postmodern Cassandra or into an adept of some conspiracy theory. The interest of this novel is not to be found in the virtual answers it may give to the burning questions of actuality, but in the authentic, direct manner in which Houellebecq describes the relation of an individual conscience to a more and more worrisome World, fractured in most of its axiological certainties.

Key-words: dystopia, identity, globalisation, culture clash, secularity, Islam.

1. Houellebecq et le jeu (tragique) des coïncidences

La date prévue pour le lancement du roman « Soumission » était le 7 janvier 2015 ; par une étrange coïncidence, elle devint une date marquée de noir dans le calendrier : celle de l'attaque criminelle perpétrée contre les journalistes et les dessinateurs de *Charlie Hebdo*, par des fondamentalistes musulmans. Ironie du destin, intuition d'écrivain, vertus prémonitoires... ou, tout simplement, logique déductive de l'observateur constant et attentif d'une société en pleine mutation ? Qu'il s'agisse de l'une ou l'autre de ces hypothèses, le résultat est que, à cause justement de cet incident tragique, Houellebecq a réussi à se placer au premier-plan de l'actualité

littéraire et au centre des débats (sociaux, culturels et politiques) du moment ; il n'y a aucun secret dans le fait que son talent d'écrivain a toujours su jouer avec les angoisses et les phobies conjoncturelles de son temps, tout comme un maître musicien joue sur les touches de son piano, fouillant aux tréfonds de notre âme, faisant vibrer nos cordes sensibles et provoquant en nous les émotions les plus fortes. Sur le fond des inquiétudes croissantes des Européens concernant l'exode massif des Musulmans vers l'Occident, surgissent des tensions sociales, doublées et amplifiées par l'enchaînement d'attentats terroristes du dernier temps ; tous ces faits nourrissent des appréhensions justifiées, non seulement en France, mais partout en Europe. Ce phénomène a déjà engendré, dans certains milieux (surtout dans ceux conservateurs et traditionnalistes), des psychoses collectives. La peur de l'inconnu (d'Autrui, notamment, provenant d'une culture si différente et si étrangère) suscite le désir légitime de protéger sa propre identité culturelle et sa propre liberté – et, en France surtout, la liberté de la pensée athée et de la société sécularisée ; tous ces facteurs ont donné naissance à cette méfiance montante concernant l'islam, à laquelle s'ajoute, malheureusement, le sentiment d'insécurité et de fragilisation des structures fondamentales du système démocratique occidental.

Mais qui sont, en fait, ces réfugiés musulmans qui affluent vers l'Europe ? Paradoxalement, ce sont des gens qui... s'enfuient du Paradis. Car, le jardin d'Éden (qui correspond, dans la plupart des exégèses bibliques, au Paradis) est, plus ou moins concrètement, localisé ici-bas sur la Terre ; c'est un pays arrosé par quatre rivières : le Pishôn [probablement le Nil], le Guihôn [probablement, le Jordan], le Tigre et l'Euphrate, conformément aux renseignements que nous livre le chapitre « Genèse » de l'Ancien Testament. L'espace géographique de l'Éden semblerait donc correspondre, en approximant un peu, à la « Corne de l'abondance » (*cornu copiae* en latin), localisée sur une partie des territoires des pays suivants : Jordanie, Liban, Syrie, Irak et Iran. La fuite des émigrés musulmans du Paradis (en principal, de la Syrie, mais aussi des autres pays voisins) est symbolique et symptomatique à la fois : c'est le signe que *leur* Paradis s'est transformé soudain dans un Enfer ; mais c'est aussi, peut-être, un clignotant qui nous avertit que *notre* propre monde, tel que nous le connaissons à présent, s'approche probablement à son crépuscule. Houellebecq a toujours été un des chantres du déclin de l'Occident (capitaliste et corporatiste) ; mais serait-il suffisamment cynique pour avoir exploité la méfiance envers les Musulmans et l'islamophobie de certains milieux dans des buts publicitaires ? Certes, il ne faut pas toujours prendre au sérieux les propos fictionnels

houellebecquiens : son ironie et son autoironie, son cynisme affiché de manière ostentatoire, son humour noir auquel sied si bien sa siccité stylistique, sauvent du ridicule ce récit un peu farfelu, en éliminant subtilement l'hypothèse d'un Houellebecq métamorphosé en Cassandre ou dans un adepte de la théorie de la conspiration.

2. Le nouveau *zoon politikon* et son modèle sociétaire

Et si – par simple plaisir ludique ou par curiosité scientifique – on se laissait prendre au jeu fictionnel de Houellebecq ? Quel serait l'enjeu de cette dystopie ?

Houellebecq construit une narration homodiégétique, dans laquelle un personnage qui s'appelle François, parisien et professeur des universités (spécialiste de Huysmans), cultivé et insouciant, devient malgré lui le témoin direct de l'émergence d'un monde nouveau, ou, plus précisément, d'une France dominée par l'islam. L'action est située en 2022, juste avant les élections présidentielles, le climat est apparemment normal – un peu tendu, comme d'habitude pendant les périodes électorales – et les partis politiques font de leur mieux afin de gagner autant de suffrages que possible pour leurs candidats. Las, ennuyé et quasi-indifférent quant à l'agitation de la scène politique, François déclare : *Je me sentais aussi politisé qu'une serviette de toilette*¹ ; cette attitude était celle de bon nombre de ses concitoyens, qui savaient déjà que les élections se réduisaient – en simplifiant les choses – à l'alternance au pouvoir des partis traditionnels. Bien que complètement extérieur aux événements de l'actualité, François se voit tout à coup chassé de la grande métropole par une peur terrible, que lui provoquent, un soir, des coups de feu qui se font entendre à plusieurs reprises, provenant de divers endroits de Paris. Et, à partir de là, tout le tableau de sa vie change : il se voit soudain projeté sur le grand canevas de l'Histoire (présente) d'où il ne peut plus s'échapper. Dans la province, où il se réfugie temporairement après les incidents armés de la capitale, François rencontre sa collègue, Marie-Françoise et son mari, Monsieur Tanneur. Ce dernier – une sorte de *gourou* omniscient, qui se donne beaucoup d'importance parce qu'il a jadis travaillé dans les services secrets français – lui parle avec enthousiasme des projets politiques prometteurs d'un candidat quasi-inconnu jusqu'alors, mais qui gagne beaucoup de terrain contre les représentants des partis traditionnels : il s'appelle Ben Abbes et il représente la Fraternité Musulmane.

¹Michel Houellebecq, *Soumission*, Flammarion, Paris, 2015, p. 50.

Politicien habile et intelligent, éduqué en Occident et très orienté quant aux tendances actuelles de la société, Ben Abbes vient se présenter devant les électeurs avec des projets vraiment intéressants pour tous les domaines d'activité (en y reprenant parfois, de manière éclectique, des idées hardies, déjà proposées par diverses philosophies politiques).

Sur le plan externe, Abbes rêve à élargir le cadre de l'Union Européenne, en reprenant un ancien projet du Président De Gaulle : l'Eurabia. Il s'agit, concrètement, d'intégrer « *les pays du pourtour méditerranéen* » dans une virtuelle Union Euro-méditerranéenne. Tanneur, qui trouve le projet excellent, est d'avis que, de cette façon :

...on aura affaire à l'une des premières puissances économiques mondiales (...). C'est un drôle de jeu qui se joue en ce moment avec l'Arabie Saoudite et les autres pétromonarchies ; Ben Abbes est tout-à-fait prêt à profiter, sans mesure aucune, de leurs pétrodollars, mais il n'a aucune intention de consentir à quelque abandon de souveraineté.²

Selon Tanneur et les autres admirateurs de Ben Abbes, ce projet assurerait à la France une position de premier rang au sein de la nouvelle structure étatique (car, grâce à ses bonnes relations avec les monarchies du Golfe, elle jouerait un important rôle de médiateur entre le monde arabe et les pays d'Europe) ; en plus, *l'intégration à l'Europe de pays déjà très peuplés et à la démographie dynamique, comme la Turquie ou l'Egypte, pourrait jouer un rôle décisif³* ; la nouvelle Union pourrait ainsi constituer un pôle de pouvoir alternatif, autant par rapport aux États-Unis et à leurs alliés, que par rapport à la Russie et aux siens.

Les ambitions de politique extérieure de Ben Abbes sont inspirées aussi par son modèle humain, l'Empereur Auguste, qui avait construit l'Empire romain sur approximativement les mêmes territoires et à-peu-près sur les mêmes principes politiques, en partant de la domination du bassin méditerranéen.

Sur le plan interne, la politique de Ben Abbes s'inscrirait, pour l'essentiel, sur trois directions majeures : *primo*, la récupération des valeurs perdues de la morale traditionnelle (notamment, de la triade : famille, patrie, foi) ; *secundo*, l'importance accrue prêtée à l'enseignement, surtout à celui universitaire ; et *tertio*, la création d'une politique sociale et

²*Idem, ibidem*, p. 158

³*Idem, ibidem*, p. 158.

économique du type *Third Way* (la *Troisième Voie*), située entre la social-démocratie et le libéralisme, et inspirée probablement des théories postkeynésiennes (comme, par exemple, celle de l'économiste allemand Lujo Brentano⁴, ou celle du sociologue britannique Anthony Giddens).⁵

Afin de calmer les tensions politiques, Ben Abbes promet de constituer, juste après les élections, un gouvernement d'union nationale formé de partenaires égaux, dans lequel, aux côtés de la Fraternité Musulmane, entreraient leurs alliés électoraux : les nationalistes, les catholiques et les socialistes – idée excellente, théoriquement (à moins qu'elle ne soit altérée, ultérieurement, comme chez Orwell : *tous les animaux sont égaux, mais certains sont plus égaux que les autres*⁶). Pour redresser l'économie, il se propose comme but principal de réaliser le retour au plein-emploi, en soutenant par des programmes de financement gouvernementaux les petites entreprises familiales, puisque la famille devrait redevenir la « cellule de base de la société » (sauf que, ce plein-emploi et cet esprit familiste traditionnel supposent – sans le mentionner – l'élimination tacite des femmes du marché du travail).

À écouter les propos politiques de Ben Abbes, si compétemment formulés et si bien modelés selon l'horizon d'attente de la population, à se laisser contaminer par son optimisme et sa confiance dans l'avenir, on aurait dit qu'on se trouvait en présence du nouveau prototype, quasi-parfait, du « *zoon politikon* » (en édition corrigée, ajustée et complétée).

3. L'enseignement supérieur sous le signe du croissant de lune

Après avoir gagné les élections (grâce à la hardiesse de ses projets, mais aussi à cause de l'affaiblissement des formations politiques traditionnelles), Ben Abbes, en tant que nouveau Président de la République Française, passe *vraiment* à la mise en pratique de ses idées « réformatrices ».

Son premier objectif est celui de « renouveler » et de restructurer l'enseignement, notamment celui supérieur. Et il commence par la plus emblématique et la plus reconnue des institutions universitaires françaises : la Sorbonne.

⁴ Lujo Brentano, *Éthique et Économie au cours de l'Histoire*, Éd. Wolf, Munich, 1901)

⁵ Anthony Giddens, *Beyond Left and Right: The Future of Radical Politics*, Stanford University Press, rééd. 1994.

⁶ George Orwell, *Animal Farm*, (1946), Penguin Classics, New York, (new edition), 2000.

Revenu de son séjour (plus ou moins forcé) en province, François aura toute une série de surprises. La première l'attend à l'entrée-même de son université :

Extérieurement, il n'y avait rien de nouveau à la fac, hormis une étoile et un croissant de métal doré, qui avaient été rajoutés à côté de la grande inscription : « Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 » qui barrait l'entrée ; mais à l'intérieur des bâtiments administratifs, les transformations étaient plus visibles. Dans l'antichambre, on était accueilli par une photographie des pèlerins effectuant leur circumambulation autour de la Kaaba⁷, et les bureaux étaient décorés d'affiches représentant des versets du Coran calligraphiés ; les secrétaires avaient changé, je n'en reconnaissais pas une seule, et toutes étaient voilées.⁸

Bien que traité ironiquement par l'auteur comme un changement mineur et insignifiant, l'emplacement de l'étoile et du croissant de lune musulmans sur le frontispice situé à l'entrée principale de la Sorbonne est un geste profondément symbolique : l'institution la plus fameuse de l'enseignement et de la culture françaises – université laïque par excellence (exceptant, sans doute, la période du Moyen-âge, lorsque l'enseignement tout entier était monacal et confessionnel) – inclinait son front majestueux sous le symbole de l'islam. Sur les couloirs, dans les salles de cours et les amphithéâtres, les jeunes étudiantes avaient toutes adopté une « décence vestimentaire » assez austère : le narrateur remarque à grand regret que les minijupes et les décolletées – si gaies et si agréables dans le contexte de la jeunesse – avaient disparu, même chez les jeunes Françaises d'origine non-musulmane ; quant aux filles de l'islam, elles avaient toutes adopté la tenue vestimentaire traditionnelle : le corps était bien caché sous des habits larges, et le voile obligatoire obnubilait leurs visages et leurs cheveux. Selon la tradition musulmane, le corps de la femme ou de la fille ne devait pas éveiller le désir chez les hommes – à l'exception, bien sûr, de l'homme qui était leur « propriétaire de droit », leur « seigneur et maître » : le mari.

Le corps professoral avait été, lui aussi, substantiellement « réformé », ce qui constitua la deuxième grande surprise – négative – de François : tous les enseignants qui ne s'étaient pas convertis à l'islam, avaient été éliminés en douceur ; lui-même avait reçu une lettre pleine de complaisance, signée par le Président de l'Université, Robert Rédiger, qui lui faisait savoir que *les nouveaux statuts de l'Université islamique Paris-Sorbonne [lui] interdisaient d'y poursuivre*

⁷ Grande construction cuboïde au sein de la grande Mosquée Sacrée, à Mecque, lieu de pèlerinage et de prosternation pour les Musulmans.

⁸ Michel Houellebecq, *Soumission*, Flammarion, Paris, 2105, p.179

[ses] activités d'enseignement.⁹ On le rassurait également que rien ne lui interdisait, sans doute, de continuer à enseigner ailleurs, dans une université laïque, d'autant plus que ses compétences professionnelles et la qualité de ses travaux scientifiques *n'étaient nullement en cause*¹⁰. En outre, on lui offrait une retraite honorable, le montant de ses droits salariaux était plus que satisfaisant, voire généreux ; donc, par commodité ou par lassitude, François renonça « de bon cœur » et sans ressentiments au travail qui, jusqu'alors, avait constitué l'essence de sa vie. Mais bientôt, s'insinua dans sa tête le sentiment frustrant et douloureux d'avoir été exclu d'un monde qu'il avait toujours considéré comme le sien. D'autres enseignants, plus ou moins réputés, (comme son collègue Steve, par exemple, un opportuniste d'une compétence au moins discutable), étaient restés à l'université et avaient même été promus, avec d'excellents salaires, après avoir accepté la conversion à l'islam.

Le lever du croissant de lune musulman sur les ruines de l'enseignement séculaire français était devenu plus qu'évident.

3. La crise de la quarantaine et la polygamie salvatrice

Et, comme si les ennuis politiques et sociaux n'étaient pas suffisants pour assombrir l'existence du héros houellebecquien, sa vie sentimentale prit elle aussi, tout d'un coup, une tournure malheureuse et inattendue. Myriam, la seule femme qui avait eu une certaine importance dans sa vie sentimentale et qui l'avait vraiment aimé, s'effaçait brusquement du paysage, elle émigrerait définitivement en Israël, car la vie s'annonçait difficile pour les Juifs de France. Après son départ, François sombra dans le désespoir et s'adonna avec frénésie à la crise de l'âge moyen : il fit recours, plusieurs fois, aux firmes « d'escorte » et tenta de remplir sa vie d'aventures sexuelles de plus en plus hardies, de plus en plus excentriques, mais... de moins en moins satisfaisantes. Désenchanté, il finit par conclure que sa vie sexuelle (qu'il avait toujours confondu avec sa vie sentimentale) était un chapitre clos.

On parle de plus en plus souvent, dans le monde occidental, de ce phénomène inquiétant et perturbateur qu'on a appelé « la crise de la quarantaine », qui se manifeste, dans le cas de l'individu humain masculin, par le ralentissement et l'intermittence de sa vie sexuelle, accompagnés parfois par une dépression nerveuse. Très souvent, cette impasse du milieu de la

⁹ Michel Houellebecq, *Soumission*, Flammarion, Paris, 2105, p. 178.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 178.

vie entraîne une diminution de la *libido*, accompagnée par tout le cortège de désagréments qui s'ensuivent à partir de là (impotence occasionnelle, actes sexuels incomplets ou ratés, manque d'appétit sexuel, peur de décevoir la partenaire etc.)

Il y a, souvent, dans cette période, des facteurs extérieurs repérables et objectifs, invoqués par les spécialistes de ce domaine : la disparition d'un être cher (parent ou partenaire), l'insécurité ou la perte de l'emploi (on préfère souvent les jeunes, plus disponibles et plus « exploitables »), un bilan insatisfaisant sur le plan affectif (divorce, solitude, manque d'enfants, ou départ de ceux-ci du foyer parental), ou encore les premiers signes visibles de la vieillesse (andropause, décrépitude physique, lassitude de vivre...et l'énumération peut continuer).

Et pourtant, partout dans le monde, depuis que l'humanité existe, l'arrivée de l'homme à l'âge mûr, accompagnée par le rétrécissement de l'activité sexuelle, est un phénomène *naturel*, qui n'a rien à voir avec un état pathologique ou avec des troubles physiques ou psychiques anormaux. Pourquoi donc l'homme contemporain serait-il si paniqué concernant « la crise de la quarantaine » (*Middle-Age Crisis* ou *Midlife Crisis*¹¹), si c'est la Nature elle-même qui a mis dans la matrice génétique de l'espèce humaine cette évolution *normale* ?

On est tenté de répondre (avec des théoriciens de l'amour moderne, comme Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut¹², qui critiquent le « mythe de la Révolution sexuelle » issu de *mai '68* et formulé par Giles Deleuze et Félix Guattari¹³) que tout ce complexe générateur de névroses a été inventé et cultivé par les théories des sexologues et des psychiatres contemporains (tel Wilhelm Reich, par exemple, avec sa théorie sur « la fonction de l'orgasme », « la jouissance libératrice » et « l'énergie d'orgone »¹⁴). Toutes ces idées reçues, toutes-faites, qui sont inculquées à l'individu par ces « spécialistes » et qui ont construit une sorte de « nouvelle religion »¹⁵, contiennent au niveau subliminal le mot-clé « **obligatoire** » (acte sexuel *obligatoire*, jouissance *obligatoire*, satisfaction *obligatoire* etc.) ; toutes ces théories dont on est matraqué aujourd'hui, agissent comme autant de facteurs contraignants et comminatoires sur l'homme

¹¹ Margie Lachman, *Handbook of Midlife Development*, John Wiley & Sons, 2001; Gail Sheehy, *Passages: Predictable Crises of Adult Life*, Bantam, New York, 1977.

¹² Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut, *Le Nouveau Désordre amoureux*, Éditions du Seuil, Paris 1977.

¹³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Éd. de Minuit, Paris 1972.

¹⁴ Wilhelm Reich, *The Sexual Revolution. Toward a Self-Governing Character*, (English translation by Theodore P. Wolfe), Farrar, Straus and Giroux, Macmillan, New York, 1963.

¹⁵ Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut, *Le Nouveau Désordre amoureux*, Éditions du Seuil, Paris 1977.

contemporain, déjà suffisamment stressé, fatigué et lassé par ses multiples obligations sociales et professionnelles ; bref, ces propos « avisés » ne font qu'amplifier sa névrose.

C'est aussi le cas du héros de Houellebecq, François, célibataire par conviction et adepte de l'amour libre ; ayant dépassé la quarantaine, il constate que sa vie sexuelle et sentimentale se rétrécit comme « la peau de chagrin » et il s'apprête à céder à la névrose obligatoire, décrite par tous les spécialistes ci-dessus (psychiatres, psychologues, sexologues, sociologues etc.).

Et ce n'est qu'à ce moment d'impasse, où s'ajoute aussi la perte son emploi universitaire, que François trouve – enfin – le temps de s'interroger sur les questions fondamentales de la destinée humaine : la relation avec la divinité – ou son absence, la vieillesse et la mort, le sens de l'existence, la solitude et l'amour ; mais c'est aussi le moment propice pour dresser un bilan équitable de sa vie, qui débouche, malheureusement, sur une profonde insatisfaction. Son existence monotone, rythmée par des liaisons épisodiques avec ses étudiantes (relations cycliques, qui commençaient en automne, lors de la rentrée universitaire, et finissaient en été, avec le départ en vacances), toute cette vie grise et insignifiante semble l'avoir laissé assez inchangé, c'est-à-dire, complètement désintéressé par tout ce qui était extérieur à sa propre personne. Et pourtant, il se rendit finalement compte que Myriam – femme généreuse, passionnelle et très dévouée – avait éclairé sa vie pour un moment ; mais elle était disparue de son horizon comme une étoile filante, le laissant seul et de plus en plus désespéré ; et, du coup, François eut la révélation que la présence d'une femme aurait changé cette situation et comblé le vide existentiel qui l'accablait.

À la fin du roman, le héros houellebecquien semble arriver à la conclusion – rationnelle et utilitaire – que la polygamie, pratiquée par les adeptes de l'islam, ne serait pas, en fait, une si mauvaise idée et qu'elle pourrait même constituer une solution à la crise de la quarantaine. Les femmes islamiques, éduquées dès leur petite enfance dans l'esprit de la **soumission** et dans le but exprès de satisfaire les besoins de l'homme (à partir de l'instinct sexuel et jusqu'à celui de se nourrir) semblaient être exactement ce qu'il lui manquait ; et François pensa, pour la première fois dans sa vie, qu'un petit harem, composé de deux à trois femmes dévouées et soumises, pourrait être la variante la plus convenable pour un individu désenchanté qui traverse la crise de la quarantaine :

*Les femmes musulmanes étaient dévouées et soumises, je pouvais compter là-dessus, elles étaient élevées dans ce sens, et pour donner du plaisir, au fond, ça suffit ; quant à la cuisine, je m'en foutais un peu, j'étais moins délicat que Huysmans sur ce chapitre, mais de toute façon, elles recevaient une éducation appropriée (...).*¹⁶

C'est d'ailleurs la théorie que lui fit le Président de son Université (qui, converti à l'islam, deviendra Ministre de l'Éducation dans le cabinet de Ben Abbes) ; outre la polygamie, qu'il avait adoptée à grand succès lui-même, il lui proposa de revenir à la Sorbonne en tant que professeur, reprenant son ancienne chaire et, en plus, avec un salaire sensiblement augmenté – à la seule condition de se convertir à l'islam :

*Originellement, bien sûr, les femmes sont elles aussi attirées par les avantages physiques ; mais on peut, avec une éducation appropriée, parvenir à les convaincre que l'essentiel n'est pas là. On peut, déjà, les amener à être attirées par les hommes riches – et, après tout, s'enrichir demande déjà un peu plus d'intelligence et d'astuce que la moyenne. On peut même, dans une certaine mesure, les persuader de la haute valeur érotique des professeurs d'université...*¹⁷

Dans la religion islamique, les femmes à peine issues de l'enfance deviennent l'instrument du plaisir des hommes, une sorte de poupées d'amour ; la première jeunesse passée et l'intérêt érotique diminué, chacune sera assignée à des « usages » spécifiques, en fonction de son âge, de sa beauté, de son intelligence, ou de ses habiletés d'autre nature, susceptibles d'être utiles dans le ménage : nourrices, cuisinières, marieuses etc.

Dans sa misogynie évidente, le héros houellebecquien ne se pose jamais aucun problème concernant la liberté individuelle ou les souhaits personnels de la femme ; il pourrait – de ce point de vue – s'adapter parfaitement à la polygamie islamique ; et aucun sentiment de culpabilité ne l'effleure non plus concernant la réduction des femmes à leur statut antérieur au XX^e siècle, notamment, à celui de femmes-épouses-mères, assignées au foyer et exclues de la vie professionnelle, sociale et politique.

La fiction houellebecquienne se clôt sur la résolution de François de se convertir à l'islam et de profiter pleinement des privilèges réservés à l'homme, sans le moindre sursaut de conscience ; la dernière phrase du roman, trônant toute seule sur une ligne séparée du texte, illustre parfaitement son égoïsme et son amoralisme déconcertant :

¹⁶Michel Houellebecq, *Soumission*, Flammarion, Paris, 2015, p. 297.

¹⁷Michel Houellebecq, *Soumission*, Flammarion, Paris, 2015, p. 294.

*Je n'aurais rien à regretter.*¹⁸

Aussi François semble-t-il traiter amnésiquement le fait que les femmes ont dû attendre la seconde moitié du XX^e siècle (en fait, le mouvement féministe, né avec la révolution de *mai '68*) pour gagner le droit d'exercer une profession – la seule prémisses qui pût leur assurer l'indépendance matérielle, sociale et sentimentale, ou l'égalité avec l'homme. Lorsque Ben Abbes avait promis de créer un nombre impressionnant d'emplois, il avait oublié cependant de préciser que les nouveaux emplois seraient dus, avant tout, à l'exclusion des femmes de la vie professionnelle. Mais François ne semble point gêné par la perspective d'une restructuration de la société selon les principes du *phallocentrisme*, qui ont été mis en accusation par les féministes, depuis Simone de Beauvoir (*Le deuxième sexe*)¹⁹ à Luce Irigaray (*Spéculum. De l'autre femme*)²⁰.

4. Le libéralisme libertaire²¹ occidental et la soumission islamique

Si Houellebecq se maintient, quant à son héros-narrateur, dans la sphère du « degré zéro de l'écriture »²², c'est probablement parce qu'il escompte susciter une réaction quelconque de la part de son lecteur : stupeur, irritation, indignation, confusion...etc. Car la passivité inerte de François, son machisme évident (qui le rend compatible avec la polygamie), son égoïsme myope, sont en discordance évidente, autant avec la mentalité occidentale traditionnelle (où « famille » signifie couple hétérosexuel unique), qu'avec celle moderne (couple « libéré », non-officialisé, mais toujours unique, malgré de possibles relations collatérales).

En début des années 1970, le sociologue et philosophe Michel Clouscard développait une critique de ce qu'il appelait « le libéralisme libertaire »²³ de la société capitaliste ; le terme désigne, dans sa vision, le changement idéologique opéré après la révolution de *mai '68* dans les sociétés occidentales, notamment, une stratégie « publicitaire » qui passe d'une austérité traditionnaliste et « fasciste » imposée à tous, à une permissivité excessive, qui devrait masquer

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 300.

¹⁹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, (1949), ré-éd. Gallimard, Paris, coll. « Folio essais », 1986.

²⁰ Luce Irigaray, *Spéculum. De l'autre femme*, Éditions de Minuit, Paris, 1974.

²¹ Michel Clouscard, *Critique du libéralisme libertaire* (1986) rééd. Éd. Delga, Paris, 2006; (en fait, le créateur du terme « libertaire » a été Joseph Déjacque, dans son pamphlet intitulé *De l'Être-Humain mâle et femelle - Lettre à P. J. Proudhon*, publié à La Nouvelle-Orléans, en 1857).

²² Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Éd. du Seuil, 1953.

²³ Michel Clouscard, *Critique du libéralisme libertaire* (1986) rééd. Éd. Delga, Paris, 2006;

une nouvelle forme, plus subtile, d'exploitation des masses. Bref, la nouvelle société du « jouer sans entrave » offre en cadeau aux classes laborieuses un certain laxisme moral, comme une sorte de compensation, en échange de leur docilité et de leur tolérance face aux nouvelles formes d'exploitation déguisée.

La libération sexuelle, qui s'est transformée, avec le passage du temps, en libertinisme (des deux côtés, masculin et féminin) a engendré aussi, en dehors de ses incontestables avantages pour les femmes, des conséquences négatives indéniables : la déresponsabilisation des parents envers leurs enfants, l'instabilité exagérée des couples, le déclin de la nuptialité, la fréquence des divorces, le nombre croissant des familles monoparentales, ou encore « l'hédonisme marchand » (critiqué par Pascal Bruckner, dans *Le mariage d'amour a-t-il échoué ?*²⁴) ; et tous ces désavantages viennent en paquet avec les acquis capitaux de la révolution sexuelle soixante-huitarde. Mais le prix de la liberté n'a jamais été trop grand pour la femme occidentale ; et même les désavantages énumérés ci-dessus lui sembleraient mineurs par rapport au principe de la **soumission** sans réserve, imposé aux femmes par la foi islamique. Si, dans la *Bible*, lors de l'épisode de la chute du Paradis, on statue le principe conformément auquel *la femme doit être soumise à l'homme*, ce n'est que pour résoudre la question de la domination dans le couple, qui était susceptible de provoquer des conflits. Mais dans le *Coran*, de même que dans la *charria* islamique (qui est un code de conduite non-écrit, chez les Musulmans) il n'y a même pas la nécessité d'établir qui aura le dernier mot entre mari et femme, car dans cette religion il n'y a jamais aucun conflit : les femmes sont par définition et sans conteste des biens appartenant à l'homme et elles lui doivent une soumission absolue, totale, définitive, de la même manière dont l'être humain doit être complètement soumis à Allah, le Créateur et le maître suprême de l'univers.

L'orientaliste et ésotériste René Guénon²⁵, fait une critique du monde moderne du point de vue d'un adepte (converti) de l'islam ; il met en opposition les civilisations de l'Orient – restées fidèles, prétend-il, à « l'esprit traditionnel » – et l'ensemble de la civilisation moderne, considérée comme « déviée ». Rédiger, le Président de la Sorbonne, Steve, le collègue de François, notre héros lui-même et tous ceux qui acceptent la conversion à l'islam balayent d'un coup toutes les luttes et toutes les victoires qui ont consacré les droits de l'Homme, c'est-à-dire,

²⁴Pascal Bruckner, *Le mariage d'amour a-t-il échoué ?*, Grasset, Paris, 2010.

²⁵ René Guénon, *Aperçus sur l'ésotérisme islamique et le taoïsme*, Gallimard, Paris, 1973.

de l'Être humain générique (masculin et féminin). À la différence des sociétés d'Orient, dominées par la philosophie mystique et par la morale religieuse, les sociétés occidentales (et surtout celles séculaires et laïques) sont les seuls systèmes sociaux qui s'efforcent de garantir *vraiment* les droits de tous les êtres humains ; et l'unique variante dans laquelle l'égalité des sexes est assurée effectivement c'est l'humanisme athée pratiqué en Europe occidentale – en France surtout – qui reconnaît aux femmes le droit d'être humains à part entière.

Conclusion

Sans prendre explicitement parti *pour* ou *contre* l'islam, Houellebecq nous fait comprendre que la société musulmane est une société de la **soumission**, de tous les points de vue (familial, religieux, social), alors que la société européenne est une société de l'individualisme libéral – et même libertaire parfois. La société de l'islam est centrée sur la religion musulmane, avec des fidèles dévots et pratiquants, alors que la société européenne est gouvernée par des principes laïques et séculaires, fondés sur une philosophie athéiste (et même les croyants – catholiques, réformés ou d'autres religions – sont, pour la plupart, non-pratiquants et non-assujettis à l'Église). La religion islamique connaît aussi des variantes extrémistes (les fondamentalistes, par exemple, qui incitent parfois à des actes de terrorisme), alors que la tolérance religieuse et l'athéisme européens ne sont pas – théoriquement – générateurs de violence. Somme toute, ce n'est pas sans raison qu'on parle de *culture clash* (la *collision des cultures*) lorsque les deux civilisations, islamique et occidentale – si différentes comme principes et comme esprit – doivent coexister sur le même territoire.

L'essence de ce roman houellebecquien ne réside pas dans d'éventuelles réponses aux questions brûlantes (géopolitiques, socioculturelles ou identitaires) de l'actualité immédiate, mais dans la manière authentique et sans détour dont il décrit le rapport d'une conscience individuelle occidentale à un monde de plus en plus inquiétant, fissuré dans toutes ses certitudes axiologiques traditionnelles. Il s'agit d'un monde qui se trouve, sans aucun doute, en mouvement, en mutation, et peut-être, en train d'accomplir une métamorphose historique, mais que nous n'avons aucune chance de prévoir. La célèbre phrase de Paul Valéry : « Nous entrons dans l'avenir à reculons »²⁶ est aujourd'hui plus actuelle que jamais.

²⁶ Paul Valéry, *Discours au Collège de Sète*, in *Variétés IV*, Gallimard, Paris, 1935.

Bibliografie

1. BARTHES, Roland : *Le Degré zéro de l'écriture*, Éd. du Seuil, 1953.
2. BEAUVOIR, Simone de : *Le Deuxième sexe*, (1949), rééd. Gallimard, Paris, coll. « Folio essais », 1986.
3. BRENTANO, Lujo : *Éthique et Économie au cours de l'Histoire*, Éd. Wolf, Munich, 1901.
4. BRUCKNER, Pascal et FINKIELKRAUT, Alain : *Le Nouveau Désordre amoureux*, Éd. du Seuil, Paris 1977.
5. BRUCKNER, Pascal : *Le mariage d'amour a-t-il échoué ?*, Grasset, Paris, 2010.
6. CLOUSCARD, Michel : *Critique du libéralisme libertaire* (1986) rééd. Éd. Delga, Paris, 2006;
7. DELEUZE, Gilles et GUATTARI Félix : *L'anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Éd. de Minuit, Paris 1972.
8. GIDDENS, Anthony : *Beyond Left and Right: The Future of Radical Politics*, Stanford University Press, 1994.
9. GUÉNON, René : *Aperçus sur l'ésotérisme islamique et le taoïsme*, Gallimard, Paris, 1973.
10. HOUELLEBECQ, Michel : *Soumission*, Flammarion, Paris, 2015,
11. IRIGARAY, Luce : *Spéculum. De l'autre femme*, Éditions de Minuit, Paris, 1974.
12. LACHMAN, Margie : *Handbook of Midlife Development*, John Wiley & Sons, 2001;
13. ORWELL, George : *Animal Farm*, (1946), Penguin Classics, New York, (new edition), 2000.
14. REICH, Wilhelm : *The Sexual Revolution. Toward a Self-Governing Character*, (English translation by Theodore P. Wolfe), Farrar, Straus and Giroux, Macmillan, New York, 1963.
15. SHEEHY, Gail: *Passages. Predictable Crises of Adult Life*, Bantam, New York, 1977.

NEOMODERNISM IN THE HISTORY OF ROMANIAN LITERATURE

Roxana-Oana Mîndru

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The Romanian neo-modernism is a very complex literary and cultural movement that marked the middle of the 20th century. The complexity of this literary trend comes from his dual nature as both a connection with the modernism, whose continuity was broken by the socialist realism and as a reaction to the „proletcultist” movememt and thus a new orientation in literature. This study is an analysis of the current through a triple perspective: its influence in the re-definition of the very notion of literary history, its chronological aspect and the great literary and cultural figures that marked its existence. Throughout this study we will make some connections with the European and universal modernism and their various forms of manifestation. Ultimately, this study is an incursion in the ways the neomodernism shaped the Romanian literary history as well as in the ways the Romanian literary history gave birth to neomodernism as a literary current. At the same time, it offers a perspective over this current that is so originally Romanian.

Key words: Literary history, neomodernism, current, method, school

Adevărate mecanisme de reglaj şi de autoreglaj, prin care literatura îşi asigură propria evoluţie, curente artistice impun canoane, iar dacă pornim de la premisa că literatura înseamnă în primul rând expresie, formă, o anumită modelare a viziunii asupra lumii a scriitorilor, putem constata că „orice schimbare de canon e sinonimă cu o modificare substanţială a paradigmei formale a unei epoci, a posibilităţilor sale de reacţie la stimulii realului. Evoluţia literaturii române nu e, în consecinţă, decât o evoluţie a modalităţilor expresive, o reînnoire a tiparelor formale în uz la un moment dat. Fiecare epocă literară ne propune, simplificând oarecum lucrurile, o anumită paradigmă stilistică, ce se pliază, evident, pe un anume orizont de aşteptare al cititorului. E cert că există întotdeauna un decalaj sensibil între aşteptările publicului receptor

și oferta scriitorilor dintr-o anumită perioadă istorică dată, astfel încât orizontul de așteptare al publicului e mereu depășit, surclasat de proiectele estetice mai mult ori mai puțin novatoare”¹.

Neomodernismul românesc este indisolubil legat de poezie și de ceea ce criticii denumesc „Generația 60”. Șansa de a se face remarcată a Generației ’60 o constituie revista *Luceafărul*, mulți dintre scriitorii acestui grup ideologic debutând aici sau publicându-și în paginile ei unele dintre cele mai bune scrieri. „În contextul epocii, «Luceafărul» se adresează, în primul rând, tinerilor scriitori, atât titlul publicației, cât și al uneia dintre rubricile importante («Dintre sute de catarge», care se ocupa exclusiv de autorii începători) expunând manifest intenția de a așeza revista sub egida geniului eminescian. Printre autorii publicați aici, se numără șazeciștii: Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Nicolae Velea, Fănuș Neagu, D. R. Popescu, Ioan Alexandru, Leonid Dimov, D. Țepeneag și alții”².

Cu alte cuvinte, este vorba despre acei autori, care „s-au născut cu puțin înainte de al Doilea Război Mondial, sau în timpul lui, și au început să publice în anii ’58, ’59, ’60 ai veacului trecut, întâi prin reviste și ieșind apoi cu primele volume”³.

Desigur, vorbim despre „o generație gata de ecloziune, după o perioadă aridă, generația numită pe bună dreptate, generația ’60, găsind toate porțile deschise”, cel puțin, la debutul acesteia. „Cei care le deschiseseră nu erau activiștii, ci scriitorii și, îndeosebi, criticii literari ai generației anterioare, dogmaticii anilor ’50. Aflați în posturi de conducere la reviste și edituri, ei au spart lacătele și colegii mei de generație, odată acceptați, s-au văzut încurajați prin toate mijloacele. Ei le-au prefătat cărțile de debut, le-au remarcat fiecare articol sau carte, le-au sărit în ajutor de câte ori i-au simțit periclitați”⁴.

Din păcate, însă, aceste semne timide de dezgheț nu vor avea viață lungă, întrucât insurecția anticomunistă din Ungaria, a cărei înăbușire Bucureștiul a sprijinit-o prompt, a creat „premisele revenirii la îngheț, ceea ce s-a și întâmplat chiar dacă nu brusc. Anul 1957 nu schimbă prea multe, dar 1958, 1959, 1960 reintroduc în România represiunea politică pe scară mare, cu arestări și procese ale intelectualilor, soldate cu ani mulți de închisoare, cu o dură campanie «antirevizionistă» și anticosmopolită. Cenzura, controlul de partid redevin drastice.

¹ Iulian Boldea, *Canonul literar. Limite și ierarhii*, în *Viața Românească*, nr. 3-4/2009, accesat la data de 4.11. 2015.

² <http://www.revistaluceafarul.ro/istoric.html/>, accesat la data de 4.11.2015.

³ Gabriel Dimisianu, *Generația mea în anii ’60*, în *România literară*, nr. 13 (2008), p. 7, accesat la data de 4.11.2015.

⁴ Nicolae Manolescu, *Cum se debuta la începutul anilor ’60*, în *Adevărul literar și artistic*, august 2011, p. 45, accesat la data de 4.11.2015.

(...) I-a fost dat generației mele să-și înceapă drumul literar tocmai atunci, în climatul revenirii brutale la îngheț ideologic, nevoită să se supună, pentru a se putea manifesta, rigorilor acestuia. Peste ani, rememorându-și începuturile poetice, Cezar Baltag va reflecta în termeni dramatici la cedările de atunci: «A fost prețul nemilos și pe care n-am încetat să-l regret niciodată, pe care a trebuit să-l plătesc, ca să-mi pot face auzită vocea»⁵.

Fie că este considerată de către unii o *falsă generație*, ea „nefiind o generație biologică, ci, mai degrabă, o generație estetică“, care a avut ocazia să se afirme, la începutul anilor 60, cert este că acest grup ideologic reușește să își traseze anumite principii solide și datorită criticilor, pentru că, să nu uităm, „optzeciștii nu au mari critici literari. Noi, șaizeciștii, am avut vreo șapte și îi enumăr, încă o dată, aici: Ion Negoitescu, Lucian Raicu, Matei Călinescu, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Mircea Martin și au mai fost. Iată explicația generației noastre și a produselor noastre”⁶.

Așa cum „și în pictură și în muzică și în literatură, o generație de creatori fără critici nu e posibilă, toată literatura mare românească începe cu un mare critic, cu Maiorescu, trece prin Ibrăileanu la Iași, trece prin Lovinescu la București, Cioculescu și alții. Nu ar fi fost posibilă marea literatură modernă română, fără acești mari critici, fără acești evaluatori, chiar și formatori, vorbeam de Lovinescu ca formator al grupului de la «Sburătorul». Deci o carență gravă a generației 80 este că nu au profilat doi sau trei critici, cu excepția lui Cărtărescu erijat în critic”⁷.

Și, dacă pentru o literatură de calitate e nevoie de critici, atunci, cu siguranță, tot criticii sunt cei care organizează și sistematizează coordonatele unei epoci literare, stabilind ceea ce numim generic, *canonul* „o literatură fără constructe teoretice nu este numai cu neputință de studiat, dar și cu neputință de produs. Curente artistice nu sunt căsuțe taxonomice în care, ca într-un insectar, sunt ținuiți autorii [...], ci dominante umane, psihice și artistice având un dinamism propriu. [...] Curente furnizează autorilor nu numai atitudinea filozofică și estetică, ci și o ideologie, un instrumentar tehnic, un sistem de valori”⁸.

⁵Gabriel Dimisianu, *Op. Cit.*, p. 8.

⁶*O generație de creatori fără critici nu e posibilă*, Dialog cu Nicolae Breban, în *Convorbiri literare*, decembrie, 2007, p. 5, accesat la data de 4.11.2015.

⁷*Ibidem*, p. 6.

⁸Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, 1999, pp. 309-310.

Pentru a ilustra dinamica și relieful schimbărilor de canon, în contextul literaturii române, Iulian Boldea readuce în discuție modernitatea, din prisma câtorva trăsături definitorii: „Modernitatea e un concept estetic ce conotează, în primul rând, corespondența dintre opera de artă și epoca în care ea este făurită, legătura strânsă, dar, în același timp atât de subtilă, dintre creația artistică și mediul social care o generează. Miza modernismului e, în primul rând, autenticitatea, consonanța dintre trăire și operă, dintre textul literar și emoția estetică. Evident, elementul novator, noutatea e principiul fundamental al modernismului, chiar dacă raportarea sa la tradiție trebuie mereu refăcută, în sensul că modernismul se exprimă pe sine, într-un mod naiv, *în termeni de opoziție* față de o tradiție anchilozantă, stagnantă, needificatoare. Modernismul e, așadar, o expresie a unui anumit radicalism de expresie și de conținut, el înglobând în sfera sa orientări literare precum simbolismul, expresionismul, imagismul etc.”⁹.

În completare, literatura europeană, care ghidează, în mod evident și necesar, literatura română, descrie întreaga paradigmă a *modernității* ca fiind o literatură care se conduce după principiul decanonizării, al inovației și al introspecției absolute. Orientarea noilor direcții în literatura europeană impune o mișcare de liberalizare masivă a actului creator; noua manieră de a face literatură reclamă tendința de manifestare a independenței auctoriale față de orice șabloane etice, estetice sau sociale cu rol coercitiv: „Această tendință de poziționare trimite, în aparență, la un spațiu cultural al nimănui, spațiu care înlocuiește o raportare a literaturii de tip tradițional la un sistem de repere bine delimitat, cu unul al vidului cultural, al absenței corespondențelor și al oricărui punct de referință. Ceea ce atrage în primă instanță atenția este vehemența cu care sunt negate întreaga literatură, conceptele-cheie după care aceasta s-a ghidat secole de-a rândul și tot ceea ce trimite la un *atunci*, care nu mai este în actualitate.” Întreaga paradigmă a modernității trebuie interpretată ca fiind premisă pentru postmodernitate. Dacă modernitatea anihilează și se opune, cu vehemență, într-un mod naiv, tradiției, crezând că o poate anula, sau chiar anulând-o, uneori, în schimbul unor elemente cu totul noi, de expresie și de conținut, postmodernitatea reconstruiește tradiția, fiind, totodată, o continuitate pentru modernitate¹⁰.

Cert este că întreaga critică pledează pentru un modernism prolific, al cărui vârf este perioada sa de sfârșit, *Generația '60*, care recuperează deșertul proletcultist, îmbogățindu-l.

⁹ Iulian Boldea, *Canonul literar. Limite și ierarhii*, în *Viața Românească*, nr. 3-4/2009, accesat la data de 4.11. 2015.

¹⁰ Cornel Ungureanu, *Geografie literară*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2002, p. 57.

Scriitorul postmodern trăiește, însă, oarecum „apăsător de povara secolelor anterioare, fiind conștient că totul a fost deja scris. El trebuie acum să *reinvestească* fragmentele culturale cu sens, potrivit sensibilității sale. El respinge mimesis-ul, preferând *jocul cu limbajul* și colajul de sintagme, de teme sau de motive din epocile literare apuse. Citatul ironic, jocul cu modelele prestigioase, parodiarea modelelor, dialogul intertextual, parafraza, indică presiunea livrescului asupra existenței. Granițele culturale, limitele genurilor și ale speciilor literare se anulează, literatura fiind înscenată, în mod ludic, fără tragism și fără inocență. Fragmentele, sintagmele, laitmotivele, atitudinile din texte venerabile sunt reasamblate și puse într-o nouă lume”. Și cum cea mai bună distincție posibilă care poate fi făcută în evidențierea unor elemente comune și de diferențiere, între modernism și postmodernism, o realizează poezia, redăm cuvintele lui Nicolae Manolescu din studiul *Despre poezie*: „Poezia modernă a fost cea dintâi care a respins trecutul în întregul său.”¹¹.

Paradigma culturală, atașată Generației '60, anticipată de Lăbiș și reprezentată, mai ales, de Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ioan Alexandru, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ion Gheorghe etc., este *neomodernismul*. Ioana Em. Petrescu include *neomodernismul* în marea paradigmă a postmodernismului, considerându-l drept perioada de *acomodare*, de *tranziție a postmodernismului*, care, cronologic, își are locul, în prima parte a acestuia. *Neomodernismul* ar fi integrat, astfel, *postmodernismului*, desigur, aducând unele caracteristici, în plus, în raport cu modernismului, caracteristici, care se vor concretiza, permanent, pe parcursul dezvoltării *postmodernismului*.

Promovând o nouă expresie artistică, îmbrăcată într-un limbaj surprinzător, uneori cu elemente suprarealiste și ermetice, alteori simplu, până la parodie și umor, *neomodernismul* sau etapa de tranziție, de început a *postmodernismului*, își propune să desființeze, până la anihilare, orice canon. Nonconformiștii reprezentanți ai acestui curent, anticipat într-o oarecare măsură de modernism, reușesc, prin frenezia proliferantă a actului creator, să îmbogățească limbajul cu noi lexeme – inventate sau reale, dar improspătate cu noi înțelesuri – precum și cu noi imagini, într-un cuvânt, cu o nouă retorică. Generația, marcată de nume precum: Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ioan Alexandru, A. E. Baconski, Ileana Mălăncioiu, se îndepărtează de expresia proletcultistă, dominată de realismul socialist, care impunea o poezie de largă inspirație,

¹¹Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 37.

poeme ample care *să cânte* transformările socialiste în industrie și agricultură, așa cum dicta partidul unic, comunist și clasa muncitoare în alianță cu țărănimea, o poezie lipsită de lirism, de sentimente, de filosofie. „Nu o dată, creația artistică românească a anilor '60 înfăptuiește un gest autosalvator de reluare a istoriei sale întrerupte abuziv de imixtiunea ideologiei staliniste și de proletcultism. De aici decurge o recuperare a substanței ei estetice printr-o mișcare de evoluție regresivă”¹².

S-ar putea spune că rolul neomodernismului este unul recuperator. Neomodernismul liricizează poezia, aducând esențiale transformări precum: expansiunea imaginației, luciditatea și fantezia, sensibilitatea și ironia, exotismul și confesiunea, elemente suprarealiste și ermetice, explorarea universului afectiv al omului contemporan, diversificarea formulelor artistice, preferința pentru metafora de toate tipurile, limbajul poetic surprinzător (Nichita Stănescu), limbajul simplu, ce implică parodia, umorul (Marin Sorescu), limbajul metaforic (Ana Blandiana), limbajul cu tonalități de imn (Ioan Alexandru).

De asemenea, la nivelul prozei, modernismul îi predă neomodernismului câteva principii solide: „... constatăm o mizare exacerbată pe autenticitatea actului relatării, pe transpunerea inovativă a acestuia într-un univers ficțional la a cărui decodificare accesul este, în aparență, restricționat. Originalitatea noilor forme de a realiza actul literar pare să facă apel exclusiv la interioritatea autorului, ignorând factorii extraliterari și propunând o literatură a însingurării și a non-apartenenței, o literatură care își este suficientă sieși, care nu comunică cu exteriorul. Aceste trimeri la o literatură a interiorizării dezvoltă o percepție limitativă a conceptului de literatură a unui anumit spațiu; în fapt, reducerea tuturor dimensiunilor noii literaturi la conceptul de originalitate, nu numai că anulează existența în plan teoretic a unor coordonate spațiale, dar are repercusiuni și asupra perceperii uneia sau a alteia dintre operele de mare importanță ale acestei epoci”¹³.

Jocul formei și al expresiei lingvistice, retrasarea unor noi elemente de prozodie, care să sugereze ideea, nu să o impună, toate acestea sunt caracteristici inițiate de modernitate, dar preluate și cultivate, cu grijă, prin eforturile neomoderniștilor. Nu sunt de neglijat, însă, grupurile literare, care lansează și promovează Generația '60. De asemenea, alături de *Luceafărul*,

¹²Laura Pavel, *Onirismul – între istoria literară și istoria politică*, în *Vatra*, nr. 10-11, 2007, p. 25, accesat la data de 4.11.2015.

¹³Cornel Ungureanu, *Op. Cit.*, p. 57.

intervine revista *Steaua*, precum și *Manifestul* Cercului literar de la Sibiu. Poezia neomodernistă nu poate fi înțeleasă, la adevărata ei dimensiune, dacă neglijăm rolul unor grupări ori al unor creatori ce au anunțat-o. În acest context, trebuie să subliniem importanța pe care a avut-o Cercul literar de la Sibiu și *Manifestul* acestuia, care îi formulează idealurile expresive și estetice, dar și însemnătatea în asumarea unui lirism novator, marcat de atracția spre cotidian, spre o viziune expresionist-simbolică a realității, a poezilor aparținând așa-numitei „generații a războiului”, Geo Dumitrescu și Ion Caraion, sau a unui poet ce ilustrează cu strălucire neomodernismul, pe latura sa fantast-vizionară, Emil Botta. De asemenea, un rol important în redefinirea lirismului românesc postbelic l-a avut mișcarea de avangardă, continuată mai ales în varianta sa suprarealistă, reprezentată de autori altfel, destul de diferiți ca formulă și viziune poetică. O primă încercare de redefinire a liricului, la sfârșitul epocii proletcultiste, o reprezintă mișcarea din jurul revistei *Steaua*. Poeți precum A.E. Baconsky, Victor Felea, Aurel Rău, Aurel Gurghianu își propun și, în bună măsură, izbutesc să regăsească esența lirismului, refăcând legăturile – brutal suspendate de dogmatismul proletcultist – cu marea tradiție a literaturii interbelice. Regăsirea din interior a lirismului (Petru Poantă) se produce mai întâi în spațiul pastelului, în care are loc o mutație semnificativă; peisajul nu mai e un mediu artificializat, un cadru exterior, el e absorbit în țesătura poemului de către o gândire poetică ce participă la avatarurile cosmosului. De altfel, și spațiul poetic se diversifică, producându-se o alternanță dihotomică a deschiderii spre ilimitat și a claustrării¹⁴.

Conceptul de *generație*, pe care îl considerăm esențial de consemnat, a fost propus, inițial, de către Albert Thibaudet, „fiind utilizat pentru «decuparea» epocilor din istoria unei literaturi, și care, căzut în desuetudine, la un moment dat, cunoaște astăzi șansa relansării. Prezent tot mai des în discursul critic, s-ar putea să fie din nou util. Dar nu în felul în care îl gândea criticul francez. Thibaudet lega generația literară de aceea biologică și aprecia că ea se întinde pe 33 de ani, calculând, așadar, trei în fiecare secol. La noi, Al. Piru a fost un partizan fidel al ideii”¹⁵.

Vorbim despre generația literară, excluzând, din cadrul acesteia, cititorul, care nu este condiționat de apartenența scriitorilor la o anumită generație. Generația literară este, mai degrabă, un aspect ce ține de istorie și de critică literară, la noi, Tudor Vianu fiind cel care „a

¹⁴Iulian Boldea, Ana Blandiana. *Revelațiile poeziei*, în *Revista Limba Română*, nr. 7–8, anul XX, 2010, p. 57, accesat la data de 4.11.2015.

¹⁵Nicolae Manolescu, *Generație literară*, în *România literară*, nr. 2, 2000, p. 5, accesat la data de 4.11.2015.

vorbit despre generația de creație, cu alte cuvinte, despre acel aer de epocă definitoriu pentru temele și pentru stilistica operelor datorate unei comunități de vârstă”¹⁶.

Tabloul generațiilor, realizat de Al. Piru, în *Discursul critic*, alătură generațiile literare la cele biologice, realizând grupări, întinse pe etape de 33 ani. Astfel, cea dintâi generație ar fi cea născută în anul 1830, fiind cea a *pașoptiștilor*, cea de-a doua ar debuta în anul 1863, odată cu apariția *Junimii* și a maioreșcianismului, ea fiind consacrată *marilor clasici*, cea de-a treia, mult mai diversificată și mai complexă decât primele două, începe în 1893, fiind coagulată în jurul *Sămănătorului*, a *Vieții românești*, sau a *Literatorului*. La început de secol XX, după războiul din 1919, se conturează generația *modernismului pragmatic*, numită, în mod curent, a *interbelicilor*, reprezentată fiind de Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu, Al. Philippide, Eugen Lovinescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Lucian Blaga, Ion Pillat, Mateiu Caragiale, Ion Vinea, Ion Barbu, George Călinescu, Mircea Eliade, Emil Botta, Zaharia Stancu, Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu etc.. Cea de-a cincea generație ar fi cea constituită din 1948, mai precis, după cel de-al Doilea Război Mondial, care durează tot 33 de ani, și care se consolidează la începutul deceniului șapte, căreia îi revine și misiunea de a se sincroniza cu mișcarea literară europeană, asemenea generației precedente, de altfel, dar și de a reînnoia legătura cu valorile antecesorilor, lucru pe care modernii nu îl realizează, ci, dimpotrivă, se opun lui, aceasta fiind generația '60. Acestea îi urmează *valul anilor '70*, grupat sub forma *mișcării oniriste*, reprezentată de Eugen Jebeleanu, Dan Deșliu, Dumitru Țepeneag, Leonid Dimov, Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu etc.. Interesant e că „ritmul de succesiune al generațiilor nu e regulat, el având tendința de a se iuți în secolul XX, când generațiile par să se succedă la intervale mai scurte (de 20 sau chiar de 15 ani)”¹⁷.

Desigur, această clasificare a generațiilor, realizată de către Al. Piru, se oprește aici, esențial fiind, însă, că „definiția generației literare este, acum, în zilele noastre, dependentă mai puțin de perioadele de timp în care scriitorii au trăit (deși, firește, nu le putem elimina din discuție) și mai mult de identificarea unor paradigme diferite și de predominanța unora dintre ele, în condițiile unei succesiuni dificile, cu suprapuneri multiple. Punctul esențial (și care îngroapă definitiv viziunea biologistă asupra conceptului de generație) constă în aceea că, nefiind naturală,

¹⁶*Ibidem*, p. 5.

¹⁷Mioara Apolzan, *apud* Nicolae Manolescu, *Generație literară*, în *România literară*, nr. 2/ 2000, p. 5, accesat la data de 4.11.2015.

ștafeta generațiilor literare implică omologarea critică, fie și postfactum, a dominantei. Istoria literară a încetat să mai fie privită ca un șir natural de autori, de opere și de contexte, reflectat în oglinda istoriografiei, ca vițelul în apă. Lucrurile par astăzi să stea exact pe dos. Istoriografia dă naștere istoriei literare, a cărei *realitate* este produsul unor concepte. Cum ar fi chiar cel de generație literară: istoricii literari nu mai caută generații reale în intervale obiective de timp, ci determină aceste intervale prin aplicarea conceptului lor de generație ca paradigmă dominantă”¹⁸.

În perioada postbelică, ideea de *generație* s-a dezvoltat și prin tratarea separată a patru tipuri de literaturi: *oportunistă*, *subversivă*, *disidentă*, *evazionistă*. *Literatura oportunistă* este literatura de partid, conformă dogmelor propagandistice, reprezentată prin M. Beniuc, Adrian Păunescu, Corneliu Vadim Tudor, Zaharia Stancu, Titus Popovici, Eugen Barbu, Dumitru Popescu etc.. Temele și motivele abordate sunt subordonate acelorași clișee de expresie, putând spune, astfel, că avem de-a face cu o falsă literatură, cu victorii intens popularizate, o literatură îndoctrinată, idilică și festivă. *Literatura subversivă* reprezintă o deviație de la linia oficială, deviația aceasta fiind mascată, însă, în metafore și parabole, cu un fel de protest abia schițat, o dizidență, pe jumătate sau pe sfert, atât cât permitea cenzura. Dintre reprezentanți, îi putem numi pe Marin Preda – o parte a prozei, Augustin Buzura, Ion Caraion, Marin Sorescu, Nicolae Breban, D. R. Popescu, Constantin Țoiu, George Bălăiță, Octavian Paler, Gabriela Adameșteanu, Teodor Mazilu, Ileana Mălăncioiu, Ana Blandiana, Mircea Dinescu, Nicolae Steinhardt, Alexandru Paleologu etc.. *Literatura disidentă* are o atitudine deschis opoziționistă față de puterea comunistă, experiențele interne ale protestului, sfârșind în închisoare sau în exil: Paul Goma, Dorin Tudoran, Ion Negoitescu, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca etc. „Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Ion Negoitescu au scris, în exil, *Istории ale literaturii române*, uneori, prin consecvență foiletonistică, alteori, prin voință de sintetizare, ei au afirmat o bună înțelegere a contextului european. Percepția înaltă și cuprinderea globală nu exclud participarea subiectivă. Critici literari, esești, filosofi, Virgil Ierunca, Ion Negoitescu, Monica Lovinescu nu sunt mai puțin admirabili scriitori, definind, fiecare în parte, o literatură a exilului. Structura polemică a operei lor îi așează între marii luptători ai culturii române. Iar intransigența polemică, radicalismul, definesc un tip de autoritate.”¹⁹.

¹⁸*Ibidem*, p. 5.

¹⁹Cornel Ungureanu, *La Vest de Eden*, Editura Amacord, Timișoara, 1995, p. 9.

Literatura evazionistă este indiferentă la problemele politice, tatonează căile estetismului, dintre reprezentanți, amintindu-i pe Ștefan Augustin Doinaș, Ștefan Bănulescu, pe oniriștii Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, pe intelectualiștii ironici și livrești, precum Mircea Horia Simionescu, sau pe textualiștii generației '80.

Ultimele trei tipuri de *literaturi* marchează ceea ce numim perioada neomodernistă și postmodernistă de început, adică *Generațiile '60 – '80*. Implicarea intelectualității românești, în războiul contra *revoluției culturale*, are să reprezinte unul dintre momentele de maximă importanță, care intervin în salvarea de negura depărtării de cultură. Firește, „un intelectual are datoria să se implice în felul lui, fiecare în felul său.”, cum afirma Octavian Paler, într-un interviu postdecembrist, acordat revistei „Orizont”, încurajând astfel evadarea din letargia indiferenței față de aproape. Este teoria salvării națiunii prin cultură²⁰.

Cultura, însă, își are propriile constante, diferite, uneori, de constantele unei epoci, ale unei generații sau ale unei ideologii, pentru că, așa cum Nichita Stănescu remarcă: „părerea mea este că poetul nu are o epocă a lui; epoca își are poezii ei și, în genere, epoca își vede singură poezii”. Observăm deci că neomodernismul e greu de definit atât din punct de vedere cronologic dar și tipologic datorită apropierei acestuia de modernism dar și a condițiilor istorice și politice ale epocii care fac dificilă separarea acestuia de modernism.

În multe privințe, neomodernismul e de fapt o recuperare a modernismului, considerat pierdut de către generațiile de autori care îl definesc. Astfel din perspectiva influenței istoriei literare și a perspectivei acesteia asupra curentului propriu zis, observăm că este greu să plasăm limitele cronologice dar și specifice ale acestuia. Opiniile criticilor și istoricilor literari cu privire la ce constituie sau face parte sau nu din neo-modernism diferă foarte mult. Generația poetică 60 este în general considerată ca reprezentând neomodernismul, iar una din perspectivele asupra cărora se pun de acord aproape toți teoreticienii și istoricii literari e aceea că neomodernismul a reprezentat deopotrivă o reacție la proletcultism și o recuperare a modernismului, un curent considerat net superior, datorită orientării sale spre valoarea operei și a ignorării în general a aspectelor politice și sociale ale unei epoci.

Din cealaltă perspectivă, cea a influenței curentului asupra redefinirii conceptului de istorie literară, aceasta nu este una majoră. Istoria literară continuă să se scrie după modelele

²⁰*Orizont*, nr. 17/ 1993, art. *A spera, a-ți aminti*, interviu cu Octavian Paler, realizat de Veronica Balaj, cu prilejul lansării în Timișoara a cărții *Don Quijote în Est*, 6 august 1993, p. 1, accesat la data de 4.11.2015.

institute de Eugen Lovinescu și George Călinescu, diferența fiind una de atitudine, nu neapărat de concept.

Dintre figurile marcante ale neomodernismului se remarcă cea a criticului și istoricului literar Ion Negoîțescu al cărui nume se leagă de Cercul Literar de la Sibiu, unul din centrele de bază ale neomodernismului românesc, al cărui manifest este considerat în general punctul clar de ruptură cu proletcultismul și revenirea la un nou modernism literar, fără coloratură sau implicare politică de nici un fel. Opera sa este însă incompletă și fragmentară din cauza disidenței sale politice, a deselor ciocniri cu regimul comunist și a perioadelor de închisoare, datorate atât atitudinii sale sfidătoare la adresa regimului cât și orientării sale sexuale pe care nu se ferea să o exprime public. Criticul Alex. Ștefănescu îi compară opera cu o „cameră răscolită de Securitate”. Stilul critic și istoric al lui Negoîțescu este oarecum similar cu cel al lui G.Călinescu, a cărui opere literare vor face și obiectul analizelor sale critice. Este de remarcat la I. Negoîțescu procedeul deconstrucției operelor pentru a le reansambla apoi într-un nou monument de sens²¹.

Un caz aparte este cel al lui Eugen Simion și Mircea Martin, criticii deveniți pe lângă istorici și teoreticieni literari. Cu Matei Călinescu și Lucian Ralea se deschide o nouă perspectivă, a unei istorii literare critice de tip nou, realizată pe baza unor observații atente ale operei și autorului, un fenomen de deconstrucție și decontextualizare.

Un alt caz special este cel al lui Nicolae Manolescu, care deși debutează în 1966 cu ale sale *Lecturi Infidele*, marcând un nou punct în istoria literară românească, este de asemenea unul dintre organizatorii Cenuclului de Luni, în jurul căruia se va cristaliza nucleul postmodernismului românesc. Cu Nicolae Manolescu se face deci trecerea de la neomodernism la postmodernism.

Bibliografie

1. Antologie; *Antologia criticilor romani* de la T. Maiorescu la G. Călinescu, volumul II, Editura Eminescu, București, 1973.

²¹Alex Ștefănescu, „Ion Negoîțescu”, în *Convorbiri Literare*, mai 2005, accesat la data de 4.11.2015.

2. Apolzan, Mioara, *apud* Nicolae Manolescu, *Generație literară*, în *România literară*, nr. 2/2000, accesat la data de 4.11.2015.
3. Boldea, Iulian, *Ana Blandiana. Revelațiile poeziei*, în *Revista Limba Română*, nr. 7 – 8, anul XX, 2010, accesat la data de 4.11.2015.
4. *Idem*, *Canonul literar. Limite și ierarhii*, în *Viața Românească*, nr. 3-4/2009. Accesat la data de 4.11. 2015
5. *Idem*, *Estetică generală*, Editura Universității „Petru Maior”, Tîrgu Mureș, 2007.
6. *Idem*, *Tendințe actuale în teoria literară*, Editura Universității „Petru Maior”, Tîrgu Mureș, 2009.
7. Călinescu, George, *Clasicism, Romatism, Baroc*, în G. Călinescu, M. Călinescu, Adrian Marino, Tudor Vanu, *Clasicism, Baroc, Romatism*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971.
8. *Idem*, *Sensul Clasicismului în Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
9. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, 1999.
10. Cernat, Paul, *Pentru o nouă istorie a modernismului literar românesc I-II*, în *Observatorul Cultural*, nr. 474 din mai 2009, accesat la data de 3.11.2015.
11. Derrida, Jacques, *Diseminarea*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1997.
12. Dimisianu, Gabriel, *Generația mea în anii '60*, în *România literară*, nr. 13/2008, accesat la data de 4.11.2015.
13. Lefter, I. B., *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2001.
14. Manolescu, Nicolae, *Cum se debuta la începutul anilor '60*, în *Adevărul literar și artistic*, august 2011, accesat la data de 4.11.2015.
15. *Idem*, *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, București, 1987.
16. *Idem*, *Generație literară*, în *România literară*, nr. 2, 2000, accesat la data de 4.11.2015.
17. Marino, Adrian, *Introducere în critica literară*, Editura AIUS, București, 2009.
18. *O generație de creatori fără critici nu e posibilă.*, Dialog cu Nicolae Breban, în *Convorbiri literare*, decembrie, 2007, accesat la data de 4.11.2015.

19. Omăt, Gabriela, *Modernismul literar românesc în date (1880-2000) și texte (1880-1949)*, vol. I, Editura Institutului Cultural Român, București, 2008.
20. *Orizont*, nr. 17/ 1993, art. *A spera, a-ți aminti*, interviu cu Octavian Paler, realizat de Veronica Balaj, cu prilejul lansării în Timișoara a cărții *Don Quijote în Est*, 6 august 1993, accesat la data de 4.11.2015.
21. Pavel, Laura, *Onirismul – între istoria literară și istoria politică*, în *Vatra*, nr. 10-11, 2007, accesat la data de 4.11.2015.
22. Poescu, Dan, *Modernismul românesc în perioada interbelică*, în *Răsunetul*, 29 mai 2012, accesat la data de 3.11.2015.
23. Rogozanu, C., *Cronica literară: O combinație rară. Note la un desant editorial*, în *România literară*, Nr. 34/2001, accesat la data de 3.11.2015.
24. Simuț, Ion, *Critica de tranziție*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996.
25. *Idem*, *Istorie Literară: Un concept integrator al modernismului românesc*, în *România Literară*, nr. 38/2005, accesat la data de 3.11.2015.
26. Ștefănescu, Alex, *"Ion Negoițescu"*, în *Convorbiri Literare*, mai 2005, accesat la data de 4.11.2015.
27. Tiutiuca, Dumitru, *Pentru o nouă teorie literară*, Editura Timpul, București, 2005.
28. *Idem*, *Postmodernismul* în *Revista Limba Română*, nr. 1-3/anul XVI-2006, accesat la data de 4.11.2015.
29. Ungureanu, Cornel, *Geografia literară*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2002.
30. *Idem*, *La Vest de Eden*, Editura Amacord, Timișoara, 1995.
31. Wellek, René; Warren, Austin, *Teoria literaturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.
32. <http://www.revistaluceafarul.ro/istoric.html/>, accesat la data de 4.11.2015.

SUBJECTIVISM AND AUTHENTICITY IN THE CHARACTER'S CONSTRUCTION IN RURAL PROSE OF THE SIXTIES

Violeta Marinescu

PhD Student, Romanian Academy

Abstract: Based on many writings with rural themes provided by the great writers of the sixties: Fănuș Neagu, Nicolae Velea, D. R. Popescu, Ștefan Bănulescu and others, our paper reveals ways of construction of the characters, caught at the boundary between tradition and modernity, between the typology established by canons of socialist realism and vivid characters, reconstructed, reinterpreted, sometimes caught between the real world and the fantasy. It is about characters dominated by some kind of dizziness, a disorder which is due precisely because of the evident interaction with major historical changes.

Keywords: Rural prose, '60 generation, realism, characters, modernity

Într-o perioadă de aerisire politică, de „liberalizare” a regimului și diminuare a strategiei implementării ideologiei comuniste în sfera literaturii, apare și se formează la noi o nouă generație de tineri scriitori, o generație pe care exegeza a numit-o, după modelul lui Albert Thibaudet, generația '60: o renaștere a literaturii autohtone, foarte bine primită de disidenții acelor timpuri cenușii ale culturii române. Predecesorii proletcultiști, adepții realismului socialist, au rămas și vor rămâne în umbră. Nu există nimic spectaculos în numita lor „literatură”, tocmai de aceea șazeciștii reprezintă o resuscitare, un fel de pasăre Phoenix care revine la viață, nu din propria-i cenușă, e drept, ci din a interbelicilor, o continuare și o reîmprospătare necesară a literaturii create înainte de „obsedantul deceniu”. Este iar timpul „autonomiei esteticului” - idee promovată de E. Lovinescu și susținută prin creațiile lor de moderniști, este timpul resincronizării cu literatura universală, refacerea și restabilirea legăturii cu proza interbelică, continuarea traducerilor scrierilor literare străine și renunțarea la strategiile de manipulare prin intermediul culturii promovate de adepții regimului comunist. Chiar dacă cenzura încă reușea să

mai tulbure pe ici pe colo limpezimea scrierilor publicate după cunoscuta „Declarație din aprilie 1964”, odată cu apariția textelor ilustrațiilor reprezentanți ai generației '60 literatura română reușește să reintre pe un făgaș de normalitate.

Proza este reprezentată în această perioadă de Ștefan Bănuțescu, Nicolae Velea, N. Breban, G. Bălăiță, D. R. Popescu, Sorin Titel, Augustin Buzura, poezia de Nichita Stănescu, Petre Stoica, Cezar Baltag, Ilie Constantin, Ion Gheorghe, G. Tomozei, Ana Blandiana, Florin Mugur, Constanța Buzea, Marin Sorescu, iar critica literară este reprezentată de Eugen Simion, Lucian Raicu, Matei Călinescu, Gheorghe Grigurcu, Gabriel Dimisianu, Valeriu Cristea și Nicolae Manolescu, toți, datorită spiritului intransigent de care au dat dovadă de-a lungul anilor, rămân apreciați până în zilele noastre, sau, cum ar spune unii, au trecut testul dat în urma revizuirii postdecembriste, iar ascensiunea de care s-au bucurat mulți dintre șaizeciști merită toate aprecierile.

În studiul nostru vom vorbi, așadar, despre creația de lumi, dar mai ales despre creația de personaje în proza rurală șaizecistă, referindu-ne la capacitatea și la ingeniozitatea prozatorilor șaizeciști de a jongla cu clișeele încă impuse, în anii dezmoțirii ideologice, chiar dacă mai aerisit, ce-i drept, de regimul „ceaușist”, și de a reuși în același timp să construiască psihologii, urmându-și stilul autentic, în care să se regăsească un suflu de subiectivism, o particularitate a eului biografic. Interesul stârnit exegezei a fost pe măsura apariției scrierilor, surprinzător. Receptarea și interpretarea critică au fost pozitive și datorită acestui fapt operele lor au reușit să rămână vii de-a lungul timpului.

În cele ce urmează am ales să analizăm proza cu tematică rurală scrisă de autori șaizeciști precum: Fănuș Neagu, Ștefan Bănuțescu, Nicolae Velea și D. R. Popescu, alegând să discutăm despre construcția unor personaje, reprezentative pentru opera acestora, create după anumite tipare, dar, de cele mai multe ori, reconstituite, reinterpretate în stilul propriu fiecărui autor amintit. Este cunoscut, spre exemplu, „sindromul de metaforită” al lui Fănuș Neagu, încărcare stilistică și expresivitatea din lucrările sale (stil care ajunge să-l definească, în sensul bun), recurgera lui Nicolae Velea la texte cu tentă alegorică, intrarea în mit și utilizarea motivelor din folclor ale lui Ștefan Bănuțescu.

Vom discuta despre mijloacele prin care prozatorii amintiți reușesc să se sustragă ideologiei implementate și cerute de regimul comunist, și chiar dacă folosesc unele idei impuse, cum ar fi introducerea unor tipuri de personaje (țăranul, muncitorul etc.), în prozele lor

reîmprospătează imaginea caracterelor prezentate, reinterpretează și redefinesc omul ca individualitate, cu sentimente și credințe proprii, să ofere viață unor „marionete” ce simt, trăiesc, visează, iubesc.

1. Buimăceala eroilor fănușieni

Proza lui Fănuș Neagu este cunoscută în mare parte ca fiind legată de locurile natale ale scriitorului. Geografia textelor fănușiene este plasată în bălțile dunărene, în Dobrogea și în Bărăgan. O proză a locului, a câmpiei, cu personaje dezlipite dintr-o lume fabuloasă, de demult, din timpuri îndepărtate, o lume dezlegată de toate ideologiile și tipologiile timpului autorului ei. Personajele lui Fănuș Neagu sunt angrenate într-un timp bine stabilit, dar adesea plonjează undeva în trecut, în timpuri străvechi, în zone în care se simt în siguranță, într-un trecut al legendei, al mitului, unde există credințe și datini străvechi, un tărâm baladesc. Dorind să fie apolitic, Fănuș Neagu adesea recurge la un limbaj care se corporalizează, care prinde viață în ochii cititorului, transmițând doar ceea ce cititorul vrea să afle. Evident că în proza scurtă, prin care excelează, apar trimiteri evidente la perioada „obsedantului deceniu”. Fănuș Neagu iubește satul, iubește lumea în care s-a născut și a copilărit, își iubește personajele tocmai pentru că le cunoaște, le știe îndeaproape suferințele, necazurile, doleanțele. Într-o povestire din volumul *Cantonul părăsit* (1964), numită *Drum întins*, un personaj se întoarce acasă după câțiva ani de detenție, fericit fiind că își va vedea cele două loturi de pământ, singura avuție de care se bucură nespus și la care se gândește cu mare drag. Ajunge la locul în care era pământul și constată că acesta nu-i mai aparține, nu mai era al lui, comuniștii construiseră în locul loturilor un lac de acumulare. Necazul și, totodată, dezorientarea îl cuprind pe tânărul rătăcit, iar sentimentele sale sunt redată magistral de *părintele metaforelor*, Fănuș Neagu.

Omul fără repere, spune Marian Popa, mai ales cel prezent în nuvele, se explică prin motive sociale ce antrenează „stări psihologice de dislocare”.¹ Cercetătorul este de părere că Fănuș Neagu a reușit să construiască niște personaje „prezențe”, niște ființe fără trecut și fără

¹ Marian Popa, *Modele și exemple. Eseuri necritice*, București, Editura Eminescu, 1971, pp.56-67, *Referințe critice* în Fănuș Neagu, *Îngerul a strigat*, București, Editura Litera Internațional, 2009, pp.316-317 (De asemenea, exegetul definește și buimăceala de care personajele fănușiene par a „suferi”, ori că sunt personaje din povestiri și nuvele, ori că este vorba despre un personaj precum Ion Mohreanu din romanul *Îngerul a strigat*: „Buimăceala este acea stare existențială caracteristică unor momente de rupere a sensurilor fundamentale ale lumii, de absență a unor coordonate în funcție de care un eveniment oarecare poate fi definit, conceput, prevăzut. Buimăceala este individul antrenat într-un complex de întâmplări pe care nu-l domină, a cărui responsabilitate nu o poartă, ale cărui cauze și efecte nu le cunoaște, al cărui mecanism de funcționare îl ignoră.”, Ibidem, p. 317).

viitor: „Niciunul dintre personajele nuvelor sale nu posedă de fapt o biografie. Omul e plasat în imprevizibil și nu trebuie să păcălească amintirile sale, retrospectivile, frânturile de reactualizări: ca la Faulkner, totul aparține prezentului, fiecare amintire este o interjecție a prezentului. (...) existența personajelor lui Fănuș Neagu se desfășoară numai pe o linie orizontală. Nicăieri o încercare de ridicare spre metafizică, spre acele verticalități capabile să asigure sensuri, termene de confruntare.”² „Buimăceala” este cuvântul cel mai potrivit atunci când sunt prezentate personajele prozei generației 60, o buimăceală colectivă, o perplexitate.

Eroii fănușieni se trezesc dintr-o dată singuri, lipsiți de bunurile lor, de obiectele pentru care au lucrat o viață întreagă, și chiar dacă speră că le vor recupera cumva, nu pot face nimic în acest sens, absolut nimic. În *Zeul ploii* (apărut în mai multe volume: *Pierdut în Balcania*, *Povestiri din drumul Brăilei* sau *Dincolo de nisipuri*), un bătrân se teme de faptul că soția lui e prea frumoasă și astfel va rămâne singur: „Bătrânul se așează pe laviță, cu oasele trosnind, iar Tulpina, pe pământ, cu capul pe genunchii lui. Bătrânul luă în mâini coada împletită din trei șuvoaie, o lipi de obraz, o dezmierdă, o sărută. Părul Tulpinei mirosea a vulpe furișându-se spre smintelile firii, Bătrânul îl prefira printre degetele descărnate și i se părea că-n moliciunea de fum, în gustul puțin sărat deslușește uneltiri, foșnete, adulmecări și pierderi. Respira înfrigurat. Miresme topite-i gâdilau nările și-i răscoleau pieptul. Se juca în neștire, cuprins de-o suferință blajină, dar pe Tulpina o simțea încordată, colțuroasă, stăpânită de-o enervare latentă, gata oricând să se dezlănțuie. La un moment dat, trăgând cu ochiul la rotocoalele pe care le făcea vântul în stuf, plimbă și el jumătate din coada despletită peste podul palmei stângi. Cercurile-i ieșeau obosite. «Mai dibaci în scorniri ca mine vântul, își zicea Bătrânul. Ia, acolo, o răsuflare iscată nu se știe de unde și toate i se supun: iarba, plopii, apa.» – Șarpele mă-tii de fată frumoasă, o-njură el, tămâiat pe dinăuntru de-o bucurie intensă, ai o ceafă din care-ar mușca jderul pân-ar muri.”³

În *Acasă*, o bătrână se întoarce să moară în casa ei în care acum e sediul „sfatului popular”, și moare, spre stupefacția celor prezenți acolo. Naratorul pare să fie de partea bătrânei, chiar dacă vrea să pară omniscient și omniprezent, de aici putem observa că oglinda realismului este oarecum pictată în *culori metaforice* de o expresivitate deosebită. Realismul fănușian, spune și Andrei Grigor, „derivă dintr-un proces psiho-creator complex și fixează identitatea unei opere

² *Ibidem*.

³ Fănuș Neagu, *Dincolo de nisipuri*, București, Editura Curtea Veche, 2011, p. 108.

cu o configurație unică în literatura română postbelică.” (...) „Aproape fiecare personaj al acestor proze este purtătorul unei povești care intră în dialog cu altă poveste, rostită de alt personaj. *E povestea mea*, spune undeva un oarecare Ezaru, care se află, totodată, în posesia altor 1482 de povești conținute în tot atâtea scrisori neajunse la destinatari. Din acest dialog al poveștilor prinde contur o lume așezată într-o epică de un dinamism ciudat, obținut caleidoscopic din multe evocări de o subtilă convergență. Așa se explică locvacitatea, nu lipsită de elocvență a acestor personaje, care nu mai comunică informații strict obligatoriu necesare desfășurării realiste tradiționale, ci se comunică și, mai ales comunică o structură perceptivă și emoțională a scriitorului. Prin ele, nostalgia reconstitutivă a prozatorului se obiectivează, trecând în povestea prin care se împrumută eroilor săi.”⁴

Într-o altă povestire, *Luna ca o limbă de câine*, niște copii mor sfâșiați de câini după ce au căzut într-o fântână secată; în *Olelie*, feciorii satului se amuză omorând animale, apoi cântă numele fetelor și al femeilor care au păcătuit. Personajele lui Fănuș Neagu sunt construite într-un stil carnavalesc, ele fac parte, așa cum Eugen Simion menționează, dintr-o lume a spectacolului: „Proza lui Fănuș Neagu poate fi citită și admirată pentru calitățile ei intrinseci: o proză carnavalescă, un nesfârșit lanț de metafore în sărbătoare, un simț neobișnuit al miraculosului și un instinct sigur al limbii, o proză, pe scurt, artistă, pe care noile promoții de scriitori n-o mai cultivă.”⁵ Starea de buimăceală creată și atribuită de autor eroilor săi, alături de prezența neegalată a metaforelor și a imaginilor artistice de calitate, toate acestea, împreună cu harul deosebit al povestirii (al zicerii, al spunerii) atribuit prozatorului brăilean, aduc un suflu de o veritabilă autenticitate și calitate operei fănușiene.

2. Ștefan Bănuțescu – personajul demonic feminin

Volumul de proză scurtă prin care se face cunoscut Ștefan Bănuțescu rămâne, fără doar și poate, *Iarna bărbaților* (1965), o proză încadrată de critica literară în sfera realismului magic de sorginte folclorică. În cele șase narațiuni, parabole ale ființei umane, prin care autorul transformă lumea reală într-un tărâm al fabulosului, „un spațiu de basm”, sunt prezentate numeroase personaje cu caracteristici aparte, construite printr-un mod cât se poate de original. Două capodopere, *Mistreții erau blânzi* și *Dropia* au atras îndeosebi atenția multor exegeți ai

⁴ Andrei Grigor, *Fănuș Neagu – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura Aula, 2001, pp. 27-28.

⁵ Eugen Simion, apud Dumitru Micu în *Academia Română, Dicționarul literaturii române, M-Z*, coord. Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2012, p.130.

scriitorului. Ion Negoitescu⁶ le consideră nuvele romantice, cu un aer demn de proza realismului magic. Având în vedere că autorul recurge, de multe ori, la prezentarea unor întâmplări dezlipite parcă din magia populară, ori la întretăierea planurilor narative prin mijloace stilistice deosebite, așa cum face și Fănuș Neagu de altfel, putem considera și noi proza bănulesciană din volumul amintit o proză ce izvorăște dintr-un fel de oglindă a lui Stendhal, însă imaginea reflectată este realitatea până la un anumit punct al ei, continuată apoi de o *altă realitate*, o prelungire a celei dintâi, un fel de irealitate.

Personajele acestei lumi sunt construite întocmai cu spațiul în care sunt plasate, și cum „timpul este indisolubil legat de spațiu” (Thomas Mann, *Muntele vrăjit*), ele sunt așijderea cu timpul narațiunii. Lucian Raicu este de părere că prin Vica, un personaj straniu din *Mistreții erau blânzi*, „expresie a feminității dezlănțuite”, o lostriță voiculesciană sau știmă a apelor, scriitorul oferă „prima variantă a motivului erotic, ridicat la dimensiuni mitice. Motiv care străbate toate nuvelele lui Ștefan Bănulescu, încărcat de ecourile unei grele fatalități. Vica, stricata satului, sucește capul tuturor bărbaților, revelând o blestemată slăbiciune pentru cei buni, cuminți, așezați. (...) În intensitatea acestui motiv erotic stau parcă ascunse toate latențele catastrofei.”⁷ Într-o primăvară geroasă, imediat după topirea zăpezilor și năvălirea apelor în satele de pe marginea Dunării, un țăran, Condrat, împreună cu soția sa, Fenia, și cu preotul satului, Ichim - „omul gras, burduhănos” care răcnea mereu ca să fie auzit, plutind într-o barcă, caută un loc ferit de ape în care să-și îngroape copilul mort. În căutarea lor dau peste „rătăcita” femeie, izgonită dintre oameni, Vica, fiica lui Andrei Mortu, un hoț de cai. Vica este descrisă în detaliu de toate personajele, este învinovățită pentru toate relele care s-au abătut asupra satului. Cântată de Fenia: „Vică, fată de brezoi, / Din ce neam ești, din ce soi? / Te-a născut mă-ta în lotcă, / Dunărea îți fuse doică, / Albie ți-a dat – și lapte / Din lună, țâță de noapte...”⁸, considerată „stricată” de Diaconul Ichim, aceasta era eroina principală a multor povești desprinse parcă din lumea morților, chiar Fenia auzise de la cumnatul ei, Vlase, că tânăra „îi sucise capul”, lui Hoge, „popa tătarilor și al turcilor”, dar până aici „nebuna a fugit prin apă patru zile, până la ghiolul Bogdaproste. Cât a stat acolo ascunsă în stuf, tot să fi stat vreun an, putrezise și rochia pe ea, umbra înfășurată pe mijloc și pe piept cu frunze de papură, ca paparudele, și se hrănea prinzând

⁶ Ion Negoitescu, *Scriitori moderni*, București, Editura Pentru Literatură, 1966, pp. 483-485.

⁷ Lucian Raicu, *Structuri literare*, București, Editura Cartea Românească, 1973, pp. 278-281.

⁸ Ștefan Bănulescu, *Iarna bărbaților*, București, Editura ART, 2012, p.34.

peștele de sub apă cu botul, ca vidrele.”⁹ Frigul este crunt iar cei trei , uzi și cu hainele înghețate, vâslesc tot mai departe. Motivul căutării este adesea întâlnit în proza generației `60, la fel cum sunt întâlnite ținuturile fictive, geografia ireală, psihologia colectivă, dar și individualismul. De asemenea în *Iarna bărbaților* este întâlnită adesea teroarea produsă de ostilitatea naturii: seceta, revărsările de ape (ca un potop biblic cu rol de curățare a răului de pe lume), o natură devenită irațională, în plin proces de dezagregare. Ostilitatea naturii nu îi împrăștie, ci reușește tocmai să-i adune pe oameni la un loc, ca ei, împreună, să poată depăși aceste stihii.

Chiar dacă duce cu gândul la acțiunea romanului *Pe patul de moarte* al lui William Faulkner, prin acest motiv al drumului, al conducerii pe ultimul drum, nuvela lui Ștefan Bănulescu este o scriere de o incontestabilă autenticitate. Autorul își construiește personajele după tipare bine stabilite și este atent la toate detaliile, drept pentru care reușește să insuflă viață și verosimilitate acestora. Superstițioase, urmându-și instinctul, gata să învinovățească pe oricine pentru năpăstuirile care se abat asupra satului, personajele din *Mistreții erau blânzi* par personaje desprinse dintr-o lume veche, dar în același timp și dintr-un tablou suprarrealist. Ceea ce reușește Ștefan Bănulescu să creeze depășește flagrant ideile impuse de regimul comunist. Personajele lui nu doar sunt pline de viață, expresive, trăiesc și gândesc profund, reușind să ne insuflă autenticitatea creării lor. Fără doar și poate, eroii bănulescieni sunt de o actualitate șocantă.

3. Nicolae Velea – dramele existențiale

Nicolae Velea scrie doar proză scurtă, dar unele dintre nuvelele sale pot fi, și uneori chiar sunt numite astfel de critica literară, micro-romane. Un foarte bun observator al psihologiei umane, scriitorul aduce în prim-plan sentimente ale personajelor sale, scoțând în evidență greutatea cu care acestea își exprimă trăirile lăuntrice, dar mai ales dramele prin care trec din cauza lipsei de comunicare. Nicolae Velea construiește indivizi, eroi ruși de realitate. Aceștia cred atât de mult într-o „glumă” puerilă de exemplu, spusă într-o doară, încât sunt apți a-și lua viața, a renunța la tot. Eroii lui sunt parcă niște copii care au pășit pentru prima dată în lume, au dat de o singură problemă, pe care niciodată nu sunt în stare să o rezolve singuri, și dispar fantomatic. Prezența lor este, de fapt, fantomatică și ea. Par niște marionete cu care se joacă, pe de-o parte istoria, pe de alta prozatorul, creatorul lor. Ușor observabile, maleabile, „păpușile”

⁹*Ibidem*, p.35.

sunt descifrabile pentru că sunt foarte simplu construite, pentru că limbajul lor este simplificat, acțiunile lor sunt câteodată „ieșite din comun” de banale.

Lelea Anica din *Drumul*, o bătrână care n-a ieșit niciodată din satul natal, este citibilă prin răspunsurile pe care le oferă la orice întrebare: „Diferite lucruri”. Aceste cuvinte, „diferite lucruri” și „lumea albă” (pe care a văzut-o ea prima și singura dată când a fost la oraș, la un spital) exprimă toată personalitatea bătrânei. Fica, din *Întâlnire târzie*, pune întrebări atunci când ar trebui să răspundă, Olina, din *În război un pogon de flori*, tânăra care locuiește singură, vizitată fiind de un fustangiu, îi răspunde acestuia curat, cu o candoare copilărească. Observând îndeaproape aceste nuvele, Dumitru Micu este de părere că „în absența complexității psihice și a unor trăsături de caracter proeminente, ceea ce individualizează personajele lui N. Velea e câte o ciudățenie, câte o mică suceală”.¹⁰ În *Zbor jos*, un copil crede că i se pot citi gândurile, iar când află că nu e așa se răzbună pe ceilalți, înșelând și mințind. În schița *Sunetele*, un fost proprietar de pământ, după colectivizare are impresia că aude zgomotele produse de uneltele sale. Onomastica din proza lui Nicolae Velea este și ea savuroasă: Oiță, Cârțan, Plesnicate, Corșolea, Moroangă, Veto, Duminică, Comitate, Plotogea, Răbădină, Găcea, Perțea, Marancea și altele. Există, așa cum a spus și Eugen Simion, o doză de ironie în proza lui Nicolae Velea, eroii fiind niște „suciți”, niște resemnați care nu se întreabă deloc ce-i cu ei în lume. Tot în *Întâlnire târzie*, Fica este căsătorită cu Pavel de mama ei care vrea pământul bărbatului, punându-l pe acesta să jure că nu-și dă loturile la colectiv. Fica nu vrea pământ și trăiește mereu cu gândul că soțul ei crede că l-a luat pentru pământ. E, în această nuvelă, cu subiect de roman, o imagine întoarsă, parcă, a romanului *Ion* al lui Liviu Rebreanu. Cuplul se desparte, Pavel se înscrie la colectiv și Fica pleacă din localitate „să facă școală”.

Ironia și umorul sunt prezente în textele în care personajele încearcă să-și construiască viețile după învățăturile proverbelor. Efectul este de-a dreptul comic: Gavrila vrea să fure boul lui Eftimie, dar pentru că proverbul zice că oul se fură înainte, dilema omului este: ar fi bun, oare, și un ou de curcă? Din punct de vedere psihologic, schițele cu personaje copii sunt cele mai interesante. De fapt, Nicolae Velea debutează cu o astfel de schiță, cu *Poarta* (în *Gazeta literară*, 1958). Aici, Sandu așteaptă cu nerăbdare ca poarta de la intrarea din curte să cadă. Astfel, tânărul are impresia că va re trăi timpul trecut și se va veseli jucându-se pe poarta ruptă la fel ca în anul

¹⁰ Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. III, București, Editura Iriana, 1966, p. 174.

precedent. Poarta cade, însă joaca nu mai are niciun haz, copilul observă că nu mai e cum fusese anul trecut, prin urmare strigă ca un adult: „– Hai să mă ajuți să dregem poarta aia, mamă!”¹¹ În *După soare*, Radu urcă pe râpa de care se temea mereu, să vadă apusul soarelui. Ascensiunea băiatului pare, datorită descrierii artistice, un drum inițiativ. În *Ochelari cu împrumut*, un băiat intră în posesia unor ochelari de soare, iar în schimbul unor bucăți de mâncare îi oferă și altor copii. Băieții, în peregrinările lor cu ochelarii pe ochi descoperă o lume mai frumoasă, o lume verde. Ca o ironie a sorții, unul dintre copiii care își dorește să vadă lumea cea verde, nu mai reușește să poarte ochelarii „magici” pentru că atunci când băieții simt mirosul proaspăt de mămăligă coaptă alergă ca bezmeticii spre sat și ochelarii sunt călcați în picioare. Foamea învinge dorința contemplării unei lumi mai frumoase.

Una dintre cele mai cunoscute povestiri ale prozatorului argeșean este *În treacăt*. Această bijuterie a literaturii române scoate în evidență strategia de abordare a temelor impuse de regimul acelor timpuri, însă Nicolae Velea nu face altceva decât să se folosească de tipologia impusă pentru a crea sau a recrea după bunul său plac psihologii variate. Adina și Duminică se întâlnesc „doar pe jumătate”, iar tânărul insistă în nenumărate rânduri să continue să se întâlnească pentru a se cunoaște mai bine. Este evident că amândoi se simt atrași unul de celălalt, însă nu îndrăznesc să facă vreun pas pentru a-și întemeia o relație. Lipsa de comunicare dintre ei, sau mai bine zis deficiențele de receptare ale sentimentelor fiecăruia duc la o tragedie macabră. Cum ar spune unii, optimismul impus de realismul socialist se pierde total în momentul în care Duminică susține că el e căsătorit (mințind, bineînțeles) și Adina sare din mașina lui și moare înfipță într-un țăruș de lemn de pe marginea drumului. Vom reda în cele ce urmează dialogul dintre cei doi, din microbuz, înainte ca tânăra să se sinucidă:

„– Nu mai știu dacă ți-am spus... că sunt însurat...”

Dar vorbi atât de răgușit și apăsător, încât înțelesul vorbelor nu mai părea – sau Adina, obosită, nu-l mai căută – alături de ele.

– Chiar ești? întrebă ea tot apăsător.

– Sunt! Să mă trăsnească și să mă calce dacă nu sunt, spuse el pentru prima dată alt jurământ.

– Și chiar ești? îl rugă ea subțire și neliniștită.

¹¹ Nicolae Velea, *Întâlnire târzie*, București, Editura ART, 2012, p. 61.

– Sunt! Află că sunt! De doi ani sunt! minți Duminică neglijent, gândindu-se în altă parte.

– Atunci... și Adina deschise ușa și sări din mașină.

Duminică mai merse puțin. Apoi se întoarse.

O găsi răstignită, cu spatele înfipt într-un țăruș de lemn. (Era la un cot unde șoseaua avea borne mici de beton. Dar unele dispăruseră și fuseseră înlocuite cu țăruși.)

Adina avea brațele moi, întinse în părți.

Duminică o apucă de umeri și începu s-o salte.

– Ușor, spuse ea parcă ațipită.

Pe urmă trupul ei tresări, mai tresări o dată, se destinse și încremeni.

Duminică rămase cu atât: că s-a petrecut ceva adevărat, dar s-a petrecut prea ușor ca să fie adevărat.”¹²

Duminică, după ce își dă seama că o vorbă atât de banală, o minciună juvenilă i-a omorât iubita, se sinucide, intrând cu mașina în Dunăre. Această nuvelă poate fi interpretată în mai multe feluri, dar ceea ce ne interesează pe noi este modul în care sunt puse în scenă aceste două personaje, Adina și Duminică. „Buimăceala”, despre care vorbeam atunci când ne-am referit la eroii fănușieni, pare să-i cuprindă și pe cei ai lui Nicolae Velea. Sunt personaje vii, ieșite din tiparele stereotipe ale canoanelor realismului socialist. Prozatorul reușește să creeze o tragedie shakespeariană avându-i drept protagoniști pe Duminică, șofer îndrăgostit, și Adina Gheorghe, tehnician agricol. Lipsa de comunicare și o minciună nesăbuită, dar mai ales „delirul verbal”, vorbirea fără a gândi în prealabil, sunt aspru pedepsite.

Autorul reușește să facă din țăran și din muncitor adevărate personaje, reconstituindu-le individualitatea (să nu uităm că indicațiile de partid nu admiteau individualismul, subiectivismul, intimismul sau spiritul „mic-burghez”), așa cum a reușit să facă și predecesorul și marele exemplu al prozatorilor șaizeciști, în special al celor ce alegeau tematica rurală, Marin Preda, prin primul volum al *Moromeților*. Însă timpul avusese răbdare cu Ilie Moromete (vol. I, 1955), poate pentru că Marin Preda a hotărât să plaseze eroul său înainte de cel de-al Doilea Război Mondial. Nicolae Velea a reușit, și este apreciat pentru acest lucru, să își transpună acțiunea în perioada postbelică, în momentul în care realismul socialist era la el acasă și se impusese

¹²*Ibidem*, pp. 41-42.

pregnant. Cu toate acestea el reușește să creeze personaje autentice, lipsite de orice urmă de schematism, să prelucreze psihologii de o actualitate izbitoare.

4. D. R. Popescu – interacțiunea dintre tragic și grotesc

Se regăsesc în proza lui D. R. Popescu foarte multe momente de un tragic izbitor, însă toate aceste situații la care asistă personajele sale nu pot exista fără grotescul din viețile lor. În volumul de nuvele *Dor*, majoritatea cu temă rurală, apar tot soiul de personaje bizare, eroi ai căror morminte sunt gata pregătite încă de la începutul narațiunilor. Personajele din *Dor* mor pe capete. Nuvela care deschide volumul este numită tot *Dor*, și începe cu moartea capului familiei, *bătrânul*: „Când intră pe poartă, în băătăură, îl văzu întins cu spatele peste pragul case, mort. Capul era aplecat peste umărul stâng. Parcă privea în pământ. Picioarele nu se vedeau decât până la genunchi. Era liniște și se auzeau porumbeii cum bat cu aripile, lin.”¹³ O anchetă minuțioasă are să fie purtată în mintea fetei defunctului. Lena este îndrăgostită de Milu, dar acesta recunoaște că din proprie apărare l-a omorât pe bătrân. Fata nu vrea să creadă povestea iubitului ei, mai ales pentru că apar niște dovezi clare că nu este el criminalul. După ce calculează fiecare mișcare de dinaintea crimei, fata reconstituie, ca o Vitoria Lipan, întregul moment tragic, dar și drumul parcurs de părintele ei până la moarte. Lena descoperă cu stupefacție că mama ei, Rina, avea o foarte apropiată relație cu Milu, iar criminalul tatălui nu este Milu, ci chiar mama ei.

Momentele grotești sunt în interacțiune și interdependență cu tragedia vieților pe care D. R. Popescu le-a creat. Un vecin este condamnat de comuniști pentru că ar avea legături cu legionarii, concluzii apărute pe baza unor documente găsite în pereții casei acestuia. Tot lui i se iau caii la colectiv și sunt tăiați și dați la porci pe motiv că „nu mai rentează”. Un preot își cumpără o motocicletă pentru a cuceri și a se căsători cu o fată. După ce se plictisește de motorul soțului, preoteasa fuge cu un croitor. Porecla părintelui rămâne Popa Motocicletă. Bărbatul, simțindu-se umilit și de Milu,¹⁴ se spânzură în biserică, dar este găsit și salvat. Lena, personajul în jurul căruia se învâрте toată acțiunea, este încă un copil, are încredere în toți, mai ales în mama ei și în Milu, cel care, credea ea, o iubește. Fata crede în dragostea lor, dar se simte trădată atunci când află secretul și începe să pună presiune asupra celor doi (ajutată fiind de mătușa Domnica,

¹³ D. R. Popescu, *Dor*, București, Editura Pentru Literatură, 1966, p. 5.

¹⁴ Milu este exemplul personajului comunist lipsit de scrupule care are impresia că lumea se învâрте numai în jurul lui. El se crede zeul suprem și e în stare să facă mult rău, distruge viețile tuturor celor din jurul lui, e o adevărată figură demonică.

un fel de Guica moromețiană). Din cauza presiunii dintre ei, Milu se sinucide, dar nu înainte să mai împuște niște cai.

Prozatorul urmează linia simetrică a romanelor lui Rebreanu, începând nuvela cu Lena care își privește tatăl mort și sfârșind cu aceeași, de această dată însărcinată, privindu-și iubitul care doarme de trei zile: „Ea îl văzu pe Milu în obor, călare, împușcând cai. Călărea un armăsar alb. Caii se învârtteau în fugă, nechezând în jurul lui. (...) Caii scoteau spume roșii pe gură. Și unii mureau repede, cei împușcați în frunte. (...) Parcă galopau, pe sub pământ caii. Așa simțea și Lena, că se cutremură pământul. Simți în ea cum o lovesc călcâiele copilului în partea stângă, semn de băiat. (...) Și când se mai uită la Milu, atunci când trecu pe lângă el mai departe, îl văzu cum doarme tot pe partea dreaptă. Își pusese iarbă și pământ pe urechea stângă, dar de trei zile, de când dormea, pământul se zvântase și iarba pălise. Și din urechea lui, aprins, Lena văzu cum înflorise un mac roșu. Un mac roșu de sânge, ca o durere înflorise și ca un țipăt de lumină, un mac roșu înflorise în urechea stângă.”¹⁵ Chiar dacă Milu e prezentat ca un distrugător al satului care omoară caii preluați de la oameni, fură vite, distruge căsnicii, înșală, e amoral și oportunist, sentimentele Lenei pentru el rămân puternice, ea nu e conștientă de tragedia vieții ei, ci, ca un copil, visează, se bucură, speră, își face planuri.

În nuvelistica lui D. R. Popescu sunt redade adesea tragedii ale ființei umane, drame existențiale, conflicte și idei distrugătoare. În *Moroiul*, care începe într-un stil funebru¹⁶, niște soldați români, sătui să stea de pază noaptea, inventează o poveste despre un moroi care ar veni și ar da târcoale maiorului german, nelăsându-l să se odihnească noaptea. Din poveștile lui Ristea, Toni aproape că ajunge să creadă în strigoi. Toni și Ristea află că provin din localități apropiate, iar între cei doi se dezvoltă încet, dar sigur, o relație de prietenie. Tragedia soldaților români este redată de narator, rescrisă de autor, prin intermediul actelor crude ale războiului: după anunțarea „întoarcerii armelor”, soldații români sunt închiși și condamnați la moarte de, până în acel moment, prietenii lor, nemți. Kurt comandă execuția acestora, cu excepția amicului său Toni pe care-l cruță. În fuga lor, soldații germani sunt prinși și uciși de români. Toni, văzându-l legat pe Kurt, îl salvează. O apariție bizară (Ristea se întorsese din morți, ca un strigoi,

¹⁵*Ibidem*, pp. 91-92.

¹⁶ „Noaptea era delicată, ca o imensă petală neagră. Și Toni nu dormea. Negrul este întotdeauna pur, se gândi.”, *Ibidem*, p. 93.

pentru a-și pedepsi călăul) îl determină pe un soldat român să-l împuște pe Kurt, chiar dacă Toni îl eliberase.

O caracteristică a acestor nuvele, scrieri de seamă ale lui D. R. Popescu, este, întocmai cu spusele lui Dumitru Micu, „dilatarea percepției subiective a realului până la fabulos și până la mitic.”¹⁷ În *Grădinile fericirilor*, niște „pocăite” stau lângă patul unei muribunde. Grotescul faptelor „surorilor” ne amintește de imaginea în care familia Tulea, din *Enigma Otiliei*, se instalează în casa lui Costache Giurgiuveanu. „Surorile” lui D. R. Popescu sunt dezlipite din tablourile unei epoci în care sensibilitatea și sentimentalismul sunt doar niște măști care dacă sunt purtate la timpul potrivit aduc cât mai mult profit. După ce prietena lor Ana moare, Vasilica și Mia se reîntorc la viața lor banală, fără să se simtă vinovate de ceva. Dialogul dintre cele două spune atât de mult despre personalitatea lor: „ – A murit frumos, zise Vasilica. Și plânse, li plânse și Mia. (...) – A murit ușor, zise.” O reclamă la „pastă pentru picioare” le întrerupe conversația, ca apoi ea să fie reluată: „ – Despre ce vorbeam? / - Când? / - Înainte... / - Nu știu... / Se priviră. La televizor fu o scurtă pauză. / - Urmează interpreți de muzică ușoară, se auzi o voce de bărbat. / - Despre zăpadă... / - A, da...”¹⁸ Simetria este prezentă și în această nuvelă, scrierea începe cu mirosul de brad care vine din baie, terminându-se cu aceeași imagine olfactivă.

În *Căruța cu mere*, o trupă de actori se plimbă din sat în sat să susțină spectacole și niște copii le cer mere, crezând că asta transportă cu ei. În *Ploaia albă*, este prezentată drama unor săteni, foamea pricinuită de seceta apocaliptică de după război. Oamenii cred că e nevoie de jertfă umană pentru ca ploaia să ude și pământul lor. Un copil ajunge să mănânce arsura de pe ceaunul în care se fierbea odată mămăliga și constată că e bun, iar oamenii își vând uneltele din gospodărie în schimbul câtorva bucăți de mâncare furate de Anghelache Cămui. Când pădurea de la marginea satului este incendiată de o mână criminală, o imagine de groază ne este prezentată: animalele fug din calea flăcărilor, iar oamenii sunt devastați. Foamea îi transformă într-o hoardă care atacă fără milă tot ce stă între ei și mâncare. Se observă descrierea personajului colectiv, a gloatei, a oamenilor care par niște morți vii, gata-gata să calce totul în picioare pentru puțină hrană. Cel mai bogat om din sat, cel care le cumpăra pământul în schimbul unor saci de cereale, Cămui, este ucis și, astfel, oamenii primesc ploaie de la „Cel de sus”.

¹⁷ Dumitru Micu, *Op. cit.*, p. 237.

¹⁸ *Ibidem*, p.179.

Formula literară a lui D. R. Popescu, spune Eugen Simion, „asociază, de regulă, trei elemente: gustul pentru mister și spectaculos, o intrigă bogată și, instalat în inima notației realiste, poeticul, manifestat în preferința pentru simboluri. Acestea din urmă sunt variate și acoperă un spațiu vast de viață, ude e vorba mereu de crime, iubiri tragice, călătorii bogate în evenimente, personaje ciudate, chiar diabolice, animale malefice etc. Într-o pagină de D. R. Popescu se concentrează toate nuanțele pe care existența obișnuită le poate cuprinde, de la asasinat la poezia naturii, antrenând un număr impresionant de istorii pe care memoria naratorilor (...) le dilată, modificându-le înțelesul ori de câte ori sunt reluate.”¹⁹ Viața pare un amestec de istorii „confuze”, tot felul de situații antitetice, frumos și urât, bun și rău, concret și abstract. „La sfârșitul cărții, istoriile sunt tot atât de tulburi, contradictorii, iar cititorul este silit să caute el însuși sens și să dea o soluție”²⁰, mai este de părere exegetul. Proza lui D. R. Popescu este departe de ceea ce impuneau canoanele regimului comunist, scriitorul reușește ceea ce fac și ceilalți prozatori ai generației sale, să creeze lumi și în ele să așeze caractere reinterpretate, reîmprospătate, personaje vii cu simțăminte și trăiri proprii, eroi veniți parcă dintr-o altă lume, o lume mitului, o lume a simbolului, a celui altă țărâm.

*
* *

Prozatorii generației '60 sunt continuatorii teoriei esteticului propusă la noi de E. Lovinescu în anii în care literatura română a reușit să ofere capodopere importante, sincrone cu cele ale literaturii universale. Scriitorii, despre ale căror personaje am discutat în aceste pagini, ar merita apreciați mereu, pentru că au știut cum să ofere *frumos* atunci când literatura și omul aveau cea mai mare nevoie de el. Să nu uităm, de altfel, că în perioada de după „dezmoșirea” ideologică nu s-a renunțat total la cenzură, la deziderate, la implementarea unor tipologii de urmat, astfel încât, pentru a fi publicați, în tot acest timp în care se scria despre colectivizare, se elogiau partidul și conducătorul, țăranul muncitor, activiștii, tractoriștii etc., scriitorii recurgeau adeseori la tertipuri literare prin care reușeau să dea sensul dorit propriilor creații.

¹⁹ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, București, Editura DAVID & LITERA, 1998, p.74.

²⁰ *Ibidem*, p. 75.

Bibliografie

1. Bănulescu, Ștefan, *Iarna bărbaților*, București, Editura ART, 2012.
2. Grigor, Andrei, *Fănuș Neagu – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura Aula, 2001.
3. Micu, Dumitru, *Dicționarul literaturii române*, coord. Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2012.
4. Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. III, București, Editura Iriana, 1966.
5. Neagu, Fănuș, *Dincolo de nisipuri*, București, Editura Curtea Veche, 2011.
6. Negoîtescu, Ion, *Scriitori moderni*, București, Editura Pentru Literatură, 1966.
7. Popa, Marian, *Modele și exemple. Eseuri necritice*, București, Editura Eminescu, 1971
8. Popescu, D. R., *Dor*, București, Editura Pentru Literatură, 1966.
9. Raicu, Lucian, *Structuri literare*, București, Editura Cartea Românească, 1973.
10. Regman, Cornel. *Cică niște cronicari*, București, Editura Eminescu, 1970.
11. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, București, Editura DAVID & LITERA, 1998.
12. Velea, Nicolae, *Întâlnire târzie*, București, Editura ART, 2012.

THE SUPREMACY OF THE PLAYFUL

Ioana Mihaela Bardosi-Vultur

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: During time, play and game have been studied with care. Both of them have been present in our lives, starting from the earliest eras. Its important contribution, in our evolution through time, can be seen even today. Man has always interfered with it in his daily activities, starting from childhood and continuing it during his lifetime. Play and game have an important part for what socializing means. It is the perfect way to (re)unite different people in a relaxing environment. What is more, play and game had an important place in our evolution, due to the discoveries that were made by the human race. Therefore, we can say that the game is a product of three factors: rules, play and culture.

Key-words: play, game, socializing, rules, culture.

Ludicul se află peste tot. Îl putem găsi în cele mai ne semnificative sau bizare activități. Omul nu a reușit să se „debaraseze” de preocuparea care l-a urmărit încă din stadiul său de făt. Nietzsche a extins această problemă la un nivel superior, dezvăluind un univers jucăuș, văzut ca luptă constantă între puterile antagoniste. Prezența lui este strâns legată de virtuți precum încântare și mister. Nu doar joaca, dar și jocul au fost prezente continuu în viața noastră. Comunitatea arhaică are un bogat fond ludic, utilizat în succesiunea etapelor semnificative din viața unui om: naștere, căsătorie, moarte. Aceste practici pot fi întâlnite peste tot în lume. Ele sunt folosite ca forme de manifestare a individului pentru a delimita anumite momente-cheie din viața sa, respectiv a comunității din care face parte. Strămoșii rasei umane se bazau pe diverse practici ludice. Ele se mai văd și astăzi în derularea vieții triburilor. Întreaga lor existență se baza și se bazează pe o puternică structură a jocului: dansuri pentru invocarea ploii, organizarea de ceremonii pentru a mulțumi divinitățile și așa mai departe.

Din cele mai vechi timpuri, jocul și joaca s-au bucurat de o bogată încărcătură explorativă. Dezvoltarea și evoluția individului uman au fost determinate, condiționate chiar, de acest aspect. Copilul, dar și puiul diverselor specii, descoperă lumea jucându-se, activitate pe care nu o va abandona pe tot parcursul existenței sale, după cum pretinde și Desmond Morris în studiul său dedicat speciei umane, *Maimuța goală*: „Maimuța goală, chiar ca adult, este o maimuță jucăușă. Totul se datorează firii sale exploratoare.”¹ Din aceste precizări se poate conchide încă de pe acum că întâietatea aparține jocului, cultura fiind un rezultat al acestuia. (Dar acest subiect va fi dezvoltat în continuare, în paragrafele care urmează.)

De-a lungul timpului, jocul a fost abordat și analizat din mai multe unghiuri: antropologic, social, psihologic (psihanalitic), educativ, spiritual, cultural, religios. Toate aceste perspective au încercat să explice și să plaseze temporal apariția ludicului în viața individului uman. Indiferent de achizițiile făcute în acest sens, jocul rămâne un fenomen aparte, unul cu „tâlc”, după cum afirmă Huizinga: „jocul este mai mult decât un fenomen pur fiziologic sau decât o reacție psihică determinată pur fiziologic.”² Există ceva în joc de neexplicat, indiferent de încercările pe care le facem. Așadar, cultura nu explică jocul, ci jocul este cel care explică fenomenele culturale. El este cel care stă la baza culturii, idee susținută de teoreticianul menționat anterior. Este suficient să ne gândim, de exemplu, la apariția roții. Unul din strămoșii omului actual a inventat roata în urma unei întâmplări ludice. Jucându-se cu o piatră, el a scăpat-o și aceasta s-a rostogolit. Tot în folosul culturii și a civilizației, pornind de la joc, romanii au construit Colosseumul, iar grecii au inventat jocurile olimpice. Istoria ne pune la dispoziție o multitudine de astfel de exemple. Noțiunea de *ludus* cunoștea pe atunci o bogată încărcătură semnificativă, ea desemnând pe de o parte jocul, sportul, vânătoarea, dar și învățătura. Școala de gladiatori era numită tot cu ajutorul acestui termen, lucru care denotă faptul că jocul implica atât ordinea, disciplina, performanța, cât și încântarea, destinderea. Tocmai din această cauză se poate afirma că întreaga cultură poate fi privită dintr-o perspectivă „ludică”, o idee care vine să întâmpine cel mai bine veacul al XVII-lea; secolul luminilor ca scenă și al omului ca actor pe ea.

Ludicul a fost înregistrat încă de la începuturile culturii. El a cunoscut achiziții semnificative pe măsură ce s-a dezvoltat civilizația. Prin această afirmație nu împărtășim ideea lui Huizinga, potrivit căruia jocul nu e influențat de nicio treaptă a civilizației, și tindem să îi

¹ Desmond Morris, *Maimuța goală*, Ed. Enciclopedică, București, 1991, p. 97.

² Johan Huizinga, *Homo ludes*, Ed. Humanitas, București, 1998, p. 33.

dăm crezare lui Roger Caillois. Dar jocul a cunoscut modificări de-a lungul veacurilor tocmai datorită evoluției civilizației. Astfel, s-a renunțat cu timpul la jocurile din jurul focului, la cele destinate diverselor forțe ale naturii sau divinităților și alte forme ale jocului specifice primelor stadii de cultură și civilizație umană. În locul lor au apărut altele, iar cele care s-au păstrat au cunoscut o dezvoltare – jocurile olimpice. Privind acum jocul din perspectiva contemporaneității, ajungem să constatăm că rolurile s-au inversat, jocurile fiind astăzi produse ale culturii. Cu toate acestea, pentru a întâmpina cerințele publicului larg, ele determină descoperirea unor noi tehnici, materiale și metode de lucru.

În tentativa noastră de a defini sau de a explica jocul avem un moment de ezitare, situație generată de faptul că jocul, așa cum am mai menționat, nu are semnalmente pur științifice; el ține mai mult de spiritual. Această cramponare este subliniată și de Brian Sutton-Smith. Referindu-se la multiplele definiții date jocului, teoreticianul subliniază, în *The Study of Games (Studiul jocurilor)*, că fiecare individ uman definește noțiunea de *joc* după propriile crezuri. Într-o altă carte de-a sa, *The Ambiguity of Play (Ambiguitatea jocului)*, autorul e de părere că problema este cauzată de marea diversitate a jocurilor. Chiar și Huizinga nu folosește în definirea jocului verbul *este*, al cărui timp prezent indică o certitudine, ci înclină înspre verbul *a putea*, acesta denotând o probabilitate: „... jocul [...] poate fi numit o acțiune liberă, conștientă că este neintenționată și situată în afara vieții obișnuite, o acțiune care totuși îl poate absorbi cu totul pe jucător, o acțiune de care nu e legat niciun interes material direct și care nu urmărește niciun folos, o acțiune care se desfășoară în limitele unui timp determinat anume și ale unui spațiu determinat anume, o acțiune care se petrece în ordine după anumite reguli și care dă naștere la relații comunitare dornice să se înconjoare de secret sau să se accentueze prin deghizare, ca fiind altfel decât lumea obișnuită.”³ Ceea ce lipsește acestei definiții și acestui mod de a aborda jocul este o clasificare a sa, omisiune punctată, valorificată și dezvoltată de către Roger Caillois în cartea sa, *Les jeux et les hommes*. El consideră o astfel de definiție drept una prea generală, prea largă. Mai mult, dacă Huizinga nu ia în considerare partea materială, economică pe care o implică jocul, Roger Caillois are grijă să scoată în evidență acest aspect și să sancționeze mica greșală a olandezului. Credem că acest lucru s-a datorat abordării, în speță, culturale a ludicului, văzut ca fenomen și produs. La acestea se adaugă și lipsa unei clasificări care ar fi determinat și un punct de vedere material

³ Idem, *op. cit.*, p. 49-50.

asupra jocului deoarece, pe lângă acea latură spirituală prezentată de Huizinga, trebuie avută în vedere și una materială, financiară. La rândul său, Frasca e de părere că o astfel de definiție are un caracter mult prea divers. Un alt aspect pe care el îl condamnă este excluderea jocului din viața de zi cu zi, de către abordarea lui Huizinga.

Referindu-se tot la definiția de mai sus, Roger Caillois nu crede că jocul trebuie definit ca o activitate liberă și voluntară, văzut drept o sursă de amuzament. Sunt situații în care participanții la un joc sunt antrenați din obligație, cu alte cuvinte, ei sunt forțați să participe la derularea acestuia. În ceea ce privește a doua parte a definiției, cea care face referire la spațiu și timp, ea se întâlnește la ambii teoreticieni.

Încercând să dea o definiție jocului, Roger Caillois face în același timp și o clasificare a însușirilor acestuia, el identificând un număr de șase trăsături, mai puțin cu două decât Huizinga. Astfel, potrivit lui, jocul este o activitate liberă, separată, nesigură, neproductivă, dirijată și fictivă. Puține din aceste trăsături sunt întâlnite și la teoreticianul olandez. Pilonii pe care își fundamentează teoria au în vedere noțiunile de libertate, repetabilitate, ordine, încordare și permanentizare. Caillois se contrazice, punctând la rândul său, asemeni lui Huizinga, libertatea ca un atribut al jocului. La acestea se adaugă caracterul dezinteresat al jocului, capacitatea lui de a oferi un moment de respiro în derularea vieții cotidiene și caracterul închis, limitat al acestuia. Dar, după o lectură a cărții lui Sutton-Smith, vom sesiza imediat o contradicție între modalitățile celor doi de a percepe jocul. În *The Ambiguity of Play*, jocul nu este văzut doar ca o acțiune liberă, din contră, la joc pot participa și persoane care sunt obligate, constrânse să ia parte. De asemenea, Frasca se mai opune unui criteriu stabilit de Roger Caillois jocului. În opinia sa, un exemplu pentru valoarea productivă, materială a jocului este oferit de piesele de teatru, sporturi și de concerte, de vreme ce spectatorii plătesc pentru a lua parte la acestea.

Analizând atent diferitele definiții oferite de Huizinga, Caillois, Sutton-Smith, Salen și Zimmerman, Frasca a încercat să ofere o soluție care să îmbine toate punctele de vedere. Potrivit lui, „Joaca este pentru cineva o activitate de angajare în care jucătorul crede că are o participare activă și o interpretează ca și când i-ar constrânge viitorul apropiat la un set de scenarii probabile, pe care este gata să le tolereze.”⁴, în timp ce „Un joc este pentru cineva o activitate de angajare în care jucătorii cred că au o participare activă și în cadrul căruia ei sunt de acord asupra

⁴ Gonzalo Frasca, *Play the Message: Play, Game and Videgame Rhetoric*, 2007, http://www.powerfulrobot.com/Frasca_Play_the_Message_PhD.pdf p. 50.

unui sistem de reguli care asigură un statut social performanței lor numărabile. Activitatea îi constrânge jucătorului viitorul imediat la un set de scenarii posibile, pe care este gata să le tolereze de bună voie.”⁵Urmează apoi o detaliere a fiecărui element-cheie din această definiție. Analizând cele două definiții date de Frasca, un lucru iese la iveală. Deși Frasca l-a acuzat pe Caillois de diferențierea, doar prin existența sau inexistența regulii a jocului de joacă, se pare că același criteriu l-a aplicat și el. Katie Salen și Eric Zimmerman identifică, la rândul lor, regula ca fiind principalul element de structurare a oricărui joc.

Când spunem joc, asociem acestuia ideea de libertate, de destindere. Dar de o libertate totală nu poate fi vorba, formele ludice fiind construite pe baza unor sisteme de reguli; mai puțin cele care țin de interpretarea unui rol, dacă e să ne luăm după afirmațiile lui Roger Caillois. Existența acestor norme este cea care asigură o bună desfășurare a jocurilor, indiferent de categoria din care fac parte. Și dacă există reguli, acestea sunt făcute pentru a fi respectate, de unde și o funcție morală pe care o deține jocul. Din acest motiv nu împărtășim opinia lui Johan Huizinga, care neagă existența unei astfel de funcții: „În jocul în sine, cu toate că este o activitate a spiritului, nu există nicio funcție morală, nici virtute, nici păcat.”⁶Așadar, respectarea regulii impuse de joc ține de moralitate. De remarcat faptul că după câteva rânduri, același autor aduce în discuție *armonia* și *ritmul*, manifestări care nu pot fi atinse decât prin implicarea funcției morale, evidențiată printr-un schimb reciproc între joc și seriozitate.

Orice joc este o conlucrare a trei factori, idee înaintată de Salem și Zimmerman. În centru avem regulile, urmează joacă, iar la exterior, cultura. Jocul, considerat drept o regulă, este un sistem închis, formal, în cadrul căruia aportul exterior al jucătorilor este inexistent. Opus lui este cel care se bazează exclusiv pe joacă (*paidia*), unde jucătorului i se oferă libertatea de a-și exprima așteptările, înclinațiile. Joaca este experimentală și empatizează interacțiunea dintre jucători și joc. Cultura este analizată din perspectiva contextului pe care îl oferă jocului. În lucrarea lor, *Rules of play (Regulile jocului)*, cei doi pornesc de la o afirmație care îi aparține lui Clark C. Abt. Ea se referă la faptul că jocul este o modalitate particulară a individului de a se uita la orice.

Poezia nu se dezmințe nici ea de afirmația exprimată de cei doi teoreticieni. Ea este jocul însuși, iar poetul este designerul ei. Până la urmă, cele două categorii nu sunt atât de diferite una

⁵ Idem, p. 70.

⁶ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 40.

de cealaltă. Așa cum subliniază Salem și Zimmerman, creația de succes este cea care implică joaca cu sens. Ea presupune confruntarea intelectuală, improvizația ori dedublarea sau schimbul de identități. Succesul este asigurat de conlucrarea unei serii de factori materiali și spirituali, aparținând atât poetului / designer-ului, cât și cititorului-jucător și produsului.

Un lucru rămâne sigur. După cum afirmă și Roger Caillois, o cultură nu mai poate fi definită printr-un anume tip de joc. Spre deosebire de trecut, când interferența și cunoașterea celorlalte culturi nu era la ordinea zilei, în prezent, datorită dezvoltării civilizației, culturile au împrumutat unele de la altele tradiții, obiceiuri, cu atât mai mult jocurile.

Bibliografie

1. Cornea, Paul, *Regula jocului, Versantul colectiv al literaturii: concepte, convenții, modele*, Ed. Eminescu, București, 1980
 2. Frasca, Frasca, *Play the Message: Play, Game and Videgame Rhetoric*, 2007
 3. Huizinga, Johan, *Homo ludes*, Ed. Humanitas, București, 1998
 4. Morris, Desmond, *Maimuța goală*, Ed. Enciclopedică, București, 1991
- http://www.powerfulrobot.com/Frasca_Play_the_Message_PhD.pdf

THE THEME OF IDENTITY IN NADINE GORDIMER THE PICKUP

Diana Stoica

Assist. Lecturer, PhD, Politehnica University of Bucharest

Abstract: Gordimer addresses the issues of identity and belonging connected to the notions of home and exile, emigration and immigration, and the way they affect the Self and the Other. Her interest in the phenomenon of immigration is due to the reactions of resentment and xenophobia that it triggers. In this respect, she has joined the writers around the world in an attempt to raise awareness and diminish the negative manifestations against immigrants.

The beginning of the novel The Pickup is set in post-Apartheid South Africa but there is a quiet and more relaxed atmosphere than that from the other two post-Apartheid novels written during the 1990s. The immigrant is introduced in the novel neither for the sake of obtaining a controversial love relationship nor for the sake of exploring a new kind of romance. It is because the post-colonial and post-Apartheid period made South Africa regenerate. This regeneration is taken for granted by people from less developed countries who consider South Africa nothing more than a habitat offering better working conditions and decent residence.

Key-words: identity, exile, the other, immigration, emigration

The beginning of the novel *The Pickup* is set in post-Apartheid South Africa but there is a quiet and more relaxed atmosphere than that from the other two post-Apartheid novels written during the 1990s. The immigrant is introduced in the novel neither for the sake of obtaining a controversial love relationship nor for the sake of exploring a new kind of romance. It is because the post-colonial and post-Apartheid period made South Africa regenerate. This regeneration is taken for granted by people from less developed countries who consider South Africa nothing more than a habitat offering better working conditions and decent residence.

The novel is seen by Coetzee (2007:251) as “Gordimer’s personal odyssey” due to the characters she has chosen to explore. Thus, one can distinguish the portrayal of the “confused and conflicted young man, emotionally bound to his mother”, disregarding the “history and culture that have formed him”. Then, there is the “unexceptional young woman who trusts her impulses and finds herself by humbling

herself". It is arguable whether one can read humiliation in her attitude to please the others or simply a desire to integrate. Nevertheless, both characters expect a remake of the Self that should take place when they relocate to a new country.

Julie, the rich white daughter of a well-known businessman, detests the suburbs of her childhood and, above all, the privileges that the suburbs have to offer. She now lives in a "series of backyard cottages adapted from servants' quarters" (8), which she sees as a radical departure from her father's house, but which, in fact, is not because leaving the Suburbs to live in a black neighborhood and going to clubs in Soweto (the black neighborhood where bloody Johannesburg riots started on several occasions during the Apartheid years) on Saturday nights has become a norm in the new South Africa. Julie considers that her 'place' was sufficiently remote from the Suburbs' ostentation and "was accepted by the blacks among them as the kind of place they themselves moved to from the old segregation" (Gordimer 2001:18).

The white South African girl is exploring an unknown territory (the desert), on a quest for her true self, whereas the Arab man is displaced from his territory, removed from his home and compelled to deal with the Other for economic reasons. Julie is "the right kind of foreigner: one who belonged to the internationally acceptable category of origin" (140); and, for this reason, she is able to choose 'one of her own kind' at any time, a kind to which she decides whether she belongs or not (80).

In opposition to Julie, who is entitled to alternatives, Abdu's living conditions are specific to an immigrant: he inhabits the room "redolent of fuel and grease" (28) above the garage where he works, thanks to the owner of the garage. His childhood village that he was so eager to leave is surrounded by desert and, from his point of view, desert means nothing but silence and desolation. His only choice is to depart without being able to opt where to settle down. He takes what he is given as long as he is away from the silence of the desert, listening to "the lullaby of distant traffic" (34). Furthermore, Abdu's experience of life is full of contradictions, migration and multiple return and removal, on account of the fact that his life as an immigrant unfolds in a multitude of communities worldwide. He does not like to speak about his country or his home and Julie does not learn anything about it before the moment she sets foot on the airport. He has no photographs of his family or his village and the only description he provides is that of a person who wants to detach himself from the world of his childhood:

Nothing much to see. It's a village like hundreds of others there, small shops where people make things, cook food, police station, school. The houses; small. A mosque; small. It's very dry- dust, dusty. Sand. [...] a big family, of course. (25)

Although Julie despises her father's capitalistic values and privileged lifestyle, and even the "beautiful terrace of her father's house" that "she didn't care to call...home" (45), it is exactly to her father's lifestyle that Abdu aspires. Julie, the '*insider*' to the South African white liberal and bourgeois lifestyle wants out, wants to break loose; Abdu, '*the outsider*', who belongs to a third world country, wants in, he wants to be accepted and somehow integrate, although he is considered "the one from outside who has been let in" (19).

Desire and responsibility continuously come into conflict with each other. Abdu cannot help considering Julie's relationship with him "another of the adventures she prided herself on being far enough from her father's beautiful house always to be ready for" (112). "Yet he felt something unwanted...he felt responsibility - that's it - responsibility for her. Though he had none" (173).

As Meier (2003) observes, “structural parallels, chiasmic inversions and mirroring, as well as binary oppositions” dominate Gordimer’s *The Pickup*. The story takes place in two radically different settings, dividing the novel into two almost symmetrical parts. Although the characters are radically different people, they each seem to be a complementary part of the other, supplying mutual needs or compensating for mutual lacks.

Moreover, there is a mutual exploitation of the Other: Abdu picks up Julie to remain an immigrant in South Africa, Julie picks up Abdu to experience the exotic and to start the quest for herself. Regardless of the fact that her family and friends see him as a disguised ‘grease monkey’ without a name, working at a garage, Julie sees him as her ‘oriental prince’, *an exotic Other*. The Arab man accepts the two identities and acts accordingly, depending on the social situations he encounters. He even assumes the nickname he is given, when thinking about himself, admitting “there is no longer any sense in playing the grease-monkey” (2001:92), and he feels like a prince with a spell cast upon him every time he is able to free himself from his monkey suit, that is his working overalls.

The ‘outcast’ Abdu without family and friends represents the mirrored image of Julie’s ideal of independence. Abdu does not understand her reluctance when he asks to meet her family, especially her father, or when he needs help to get his visa. Julie cannot ignore her principles and her embarrassment in order to confront her father and help Abdu in his struggle to avoid deportation - an omission she tries to rectify by accompanying Abdu on his return home. In Abdu’s country, the roles are reversed: Julie cannot understand his detachment from the family, his performance of everyday tasks and duties without completely identifying. She manages to find the ideal environment she has been searching for - free of any constraints – and thus, fully integrates in Abdu’s family:

You must understand, I’ve never lived in a family before, just made substitutes out of other people, ties, I suppose, though I didn’t realize that. There are ... things... between people here, that are important, no, necessary to them. (187)

Meanwhile he is queuing for the exit ticket both from his own family and from his country. For the Arab, the ideal environment is where he can find work for real money, a job and social security (which Julie used to have) being the independence standard that he seeks in the Western world. His inability to understand Julie’s determination to remain in the desert is expressed in a stereotype about women of her condition, brought up in wealthy families, an oversimplified conception that he has learnt in South Africa: “Her decision was a typical piece of sheltered middle-class Western romanticism” (262).

Using JanMohamed’s comments on the function of racial differences, Abdu may be seen as the ‘savage’ who has already been civilized and is now searching for a place in the civilized world that refuses to accept its final product. Julie is part of the reverse process: the colonizer returning to the primitive world to discover its essence. The colonizer’s moral superiority is questioned, as well as the validity of her own formation and the social rules of the South African society. Unlike her family and friends, Julie is prepared to understand “the worthless alterity of the colonized”, to value the differences of his society, although she will try to change its mentality and teach her language and culture, at the same time, respecting the others and their ‘otherness’. In her attempt not to judge the Other according to her own cultural values, Julie “assumes that the Other is irremediably different”, and she finds it impossible to adopt his point

of view (JanMohamed 1985:65). For example, her perspective of the desert is entirely different from the Arab's view: Julie seeks to understand and tame the desert, whereas Abdu wants to escape from it.

In fact, both Julie and Abdu are on a continuous quest for the self, permanently doubting their identities, looking for the Other in order to be able to define themselves as unique personalities. There are several levels for their quest: *the racial, the social, the cultural and the sexual level*, representations of 'otherness' which are all connected with the two protagonists and their developments within the novel's main plot.

In *The Pickup*, the quest for belonging demands a return to the concept of place, although not necessarily to the bordered space. Gordimer presents numerous alternative spaces including the multicultural/ multiracial city. Her protagonists' attempts to locate the self are examined through these spaces and through their sexual, racial, familial, spiritual, and cultural dimensions/ approaches. Johannesburg is the stereotypical example of the global city and it is left unnamed because it corresponds to any cosmopolitan city in any developing country. The Middle Eastern country does not have constituent elements from different parts of the world, yet the fact that it accepts a white woman of a different religion, whose husband chooses to leave, represents the first step towards its transformation. The desert is paradigmatic and it has a strong identity, influencing people from all cultures.

Julie's displacement is the beginning of her journey from the Self to the Other. Her identity is constituted by a series of choices and the relationships between the Self and the Other. In the end, Abdu no longer represents that 'significant Other' as Julie can no longer relate to his choices and future achievements in the Western world. The writing of the Self on the Other and the writing of the Other on the Self have as effect the 'unfixed identities' of the characters. The Other in their relationship is both to be desired and to be suppressed.

As Michael Chapman (2008a:11) remarks, the new South African literature "portrays a multiracial, multicultural society rather than a society marked by cultural isolation or political ideologies". Nadine Gordimer's post-Apartheid critical and creative works such as *The Pickup*, *Loot*, *Beethoven Was One-Sixteenth Black* present "metropolitan centres" that are neither "African nor Asian nor Latin-American, nor indeed East European peripheries, but multiple margins and centres that are imbued with different degrees of significance".

Thus, we can conclude that there is a road between South Africa and the rest of the world: the emigrant's road to another country away from conflict and war, the road between the diamond mines and the oil fields. It is either the road of the emigrant or the road of the refugee depending on the point of reference. It is the road between the colonized English-speaking and Christianized territory and the new, not-yet globalised Muslim territory. It is the road to anywhere else, there "where the world is" (Gordimer 2001:230) as Abdu defines his America.

Bibliografie

1. Chapman, M. (ed.) 2008a. *Postcolonialism: South/African Perspectives*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
2. JanMohamed, A.R. 1985. 'The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature' in *Critical Inquiry*, 12.1, Autumn, pp. 59-87.
3. Meier, F. 2003. "Picking up the Other: Nadine Gordimer's *The Pickup*"
4. Said, E. 2000a. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press.
5. Spivak, G. Ch. 2003. "Can the Subaltern Speak?" in Bill Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (eds.) *The Post-colonial Studies Reader*, London: Routledge

STEFAN AGOPIAN, THE DAY OF WRATH – RECONFIGURING THE LITERARY CONVENTION OF THE HISTORICAL NOVEL

Laurențiu Ichim

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

Abstract: The systematic dismantling of the great, established historical narratives reconfigures itself in Ștefan Agopian's novel as a postmodernist experimental narrative with explicitly metadiscourse stakes. Metafiction thus created reorders history as a chronology of writing construction in relation to itself and in open polemics with academic literature, canonized and thus stiffened into a single, obsolete dimension of text reception.

Keywords: postmodernism, metafiction, narrative experiment, polemical writing

Romanul de debut al lui Ștefan Agopian, *Ziua mâniei*, a avut, la apariție, doar patru cronici de întâmpinare. Nici ulterior bibliografia critică nu a excelat în a-i da atenția cuvenită acestui roman care deschide, în mod cert, o nouă linie în scriitura românească de descendență textualistă. Care există, fie că autorul o acceptă, fie că nu. Într-un articol publicat în 1988 în *Convorbiri Literare*, Marian Victor Buciu punctează câteva dintre strategiile de dez-articulare narativă operaționalizate, însă, cu teama începătorului, de Agopian. Romancierul „încearcă o fixare, timorată de modelele canonice, a unor elemente de retorică a prozei, de joc și eliberare a referinței (istoria la anul 1915) și proiecția într-un viitor abduș, în expresie narativă proleptică, proprie literaturii vizionarismului ironic și oniric de tip totalitar.¹ Pasibil a fi citit, atunci, ca text contra totalitar articulat pe baza unor strategii narative cu miză implicit politică, romanul *Ziua mâniei* își pierde, astăzi, inflexiunile mascat ideologice de acest tip și, citit în contextul întregii proze literare a lui Agopian, își păstrează doar particularitățile de / re-constructiv – postmoderne specifice.

Construit pe principiul inter-relaționării ipostazelor discursurilor, explorând posibilitățile

¹ Buciu, Marian Liviu, *Proza lui Ștefan Agopian*, în „Convorbiri literare”, nr. 7 (103), iulie 2004, disponibil la adresa: <http://convorbiri-literare.dntis.ro/BUCIUiu14.html>, consultat la data de 12.02.2016

și resursele de insolitare ale intertextualității, *Ziua mâniei* este, din punct de vedere narativ, un text-caleidoscop ce se naște din pluriperspectivism înțeles ca moralitate de auto-re-scriere și din răsturnarea, de/re/funcționalizarea categoriilor narațiunii literare, în special a temporalității. Istorisirile jonglează cu veleitățile deconstructive ale timpului narant, care, reversibil, circular, blochează progresia narativă, amalgamează faptele, personajele, și bulversează cu totul fabula. Rescriindu-se mereu, prin introducerea unei alte voci narrative și a altor perspective asupra lucrurilor, toate active într-o simultaneitate rezultată din suspendarea logicii semantico-formale a discursului, narațiunea este, așa-zicând, prezentă cu toate componentele sale deodată, iar temporalitatea narativă profită de pe urma raportării metonimice a capitolelor de text, a juxtapunerii ca principiu structurant fundamental, și se spațializează.

Senzația este aceea că romancierul își adună forțele într-o încercare de eliberare a narațiunii din diagrama prestabilită a raporturilor structurante interne, exersând (și) formule literare cândva active, pe care, însă, nu se poate abține să nu le disloce din tiparele lor. Și că recurge la diferite stratageme – și strategii – de ambiguizare referențială ce dezarticulează fabula și obligă la regândirea modului în care textul literar își elaborează propria sa referință la care, pe tot parcursul performării actului de lectură, trimite. Indecizia structurală / structurantă a narațiunii insolitează însăși funcția referențială specifică limbajului literar, căci textul narativ, abdicând (parțial!) de la principiul logico-semantic, macroorganizator, își pune în criză capacitatea de a referi și referința însăși.

Tema este, desigur, istoria. Fixarea timpului diegetic – cu o scrupulozitate suspectă – este înșelătoare. Căci *capitolul unu* se *subintitulează* *15 maiu 1915, după-amiaza, Capitolul doi, a doua zi, Capitolul trei, 15 maiu 1915, dimineața*, din nou, *A doua zi*. Între capitolele trei și patru se întrerupe curgerea așteptată a romanului și se „insertează” secvențele identificate simplu, ca *unu* și *doi*. Cronologia internă a narațiunii este, din capul locului, destructurată începând cu nivelul paratextual, iar nivelul diegetic pare a-și pierde, încă de pe acum, axa dădătoare de coerență a temporalității.

Dicționarul esențial al scriitorilor români corelează subiectul istoric al romanului cu specificitatea și autoritatea ficțiunii, arătând cum „fundalul istoric real” „e asimilat complet de ficțiune, pe măsură ce narațiunea înaintează, prin stratificări și intersectări epice multiple pentru a comprima la urmă din nou «subiectul» în secvența finală, echivalentă cu o povestire

exemplară².

Mult mai aproape de natura scripturală aparte a textului se află Mihaela Ursa care, în volumul *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, semnalează faptul că romanul „anunță punctul forte al creației autorului, stilul fantast, de o senzualitate morbid balcanică”, pe baza unui „schelet compus din elemente familiare prozei anilor ’70” cu „tentacule spectaculoase spre oniric” și „cu deschideri spre postmodernismul anilor ’80”³.

Punând accentul pe dimensiunea psihologică a construcției personajelor, în raport cu istoria ce bulversează conștiințele, Dan C. Mihăilescu propune o abordare mai aproape de ceea ce Agopian de fapt nu a vrut să facă, adică să ilustreze un *pattern* literar încă puternic, *cronica de familie*. Potrivit opiniei criticului, ar fi vorba despre cele patru vârste (sociale, psihice, afective și politice) ale familiei Glăvan, condiționate de istoria care „este aici însăși infrastructura psihologiilor”⁴.

În aceeași perspectivă critică adecvată scriiturii analizate, Marian Popa identifică în mod corect tiparele rescrierii și particularizările agopiene ale acestora, derivate din instrumentarul postmodernismului metafictional cu (anti)miză istoriografică. Privit astfel, *Ziua mâniei* este „un roman retro”, exemplificând „balzacianismul de decadent” „despre ziua de 15 mai 1915 și îndeosebi despre primul război mondial din și prin mediul provincial de mahala balcanică – fixată copios în circumstanțe ironice prin precizia mecanic-laonică a redactării dar și colorat prin fapte, obiceiuri și onomastică, istoria alunecând de la umor tandru spre tragic într-un joc continuu de anticipări și precizări socio-caracterologice”. Ar fi vorba, în fond, despre actualizarea ironică a unui „roman de senzații cu intrigi și amoruri”.⁵ În opinia noastră, însă, *Ziua mâniei* este un roman – *experiment*, construit pe principiul de structurării convenției romanului istoric.

De fapt, *Ziua mâniei* exemplifică principiul agopian al literaturii ca producătoare de lumi. A face cu puțință existența unor discursuri diferite, pe același subiect, înseamnă a elabora lumi posibile aflate în raport de noncongruență, contigue și la fel de valabile în raport cu istoriile personale ale personajelor care se reduc, toate, la a fi fapte de discurs. Înzestrate, și ele, cu

² Zăciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Alexandru, *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Ed. Albatros, București, 2000, p. 13

³ Vezi demonstrația completă în Ursa, Mihaela, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999, pp. 105-111

⁴ Mihăilescu, Dan C., *Scrieri de plăcere*, Ed. Fundației PRO, 2004, p. 38

⁵ Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Ed. Semne, București, 2009, p. 723

putința creării de lumi, personajele din acest roman – Lucia mai cu seamă, și apoi Glăvan bătrânul, fac concurență naratorului care își păstrează, totuși, aici, o anumită ascendență și autoritate moștenite prin tradiție.

În *Capitolul unu* se asociază, amiabil, secvențe ce aparțin discursului naratorial supraordonat, cu discursul și perspectiva internă a personajului Lucia Zărnescu, care știe tot atât cât și naratorul, căci cunoaște destinul său și pe al celorlalte *ființede hârtie* care populează spațiul textual. Romanul debutează cu dialogul dintre Lucia și Glăvan bătrânul, nuclee semantice și pârgonii narative principale, în care cel de-al doilea, și el cunosător al unor fapte ce urmează să se petreacă, îi face Luciei istoria familiei Zărnescu. Cele două discursuri care merg în paralel – al naratorului și al Luciei, sunt discret concurate de veleitățile naratoriale ale bătrânului Glăvan, și se articulează pe trei coordonate temporale distincte: Glăvan istorisește ceea ce s-a întâmplat deja, Lucia – ce urmează să se întâmple, iar naratorul își rezervă pentru sine prezentul enunțării și, prin activarea stilului indirect liber, organizează incursiuni în gândurile și psihologia personajelor: „Ioana Grigorescu, căsătorită Popovici, la 3 mai 1916, văduvă la 17 februarie 1917, mamă la 11 martie 1917, copilul născut mort, moartă prin înecare la 9 iunie 1917 în orașul Turnul Severin, după alte două tentative de sinucidere. (...) Peste un an vom plânge amândouă, una în brațele celeilalte, tu vei plânge moartea bărbatului tău, căpitanul de cavalerie Enescu, iar eu, eu, eu, eu, eu.”⁶

Faptele în sine sunt simple. Lucia Zărnescu este logodită cu Vasile Glăvan Tânărul, copilul din flori al bătrânului Glăvan și al unei servitoare la familia Strovilo, este însărcinată și înspăimântată de faptele ce urmează să se întâmple. Vasile va muri pe front, iar bătrânul rămas singur va pune toată averea pe numele Luciei. Posesor al unei istorii agitate, construite pe mai multe paliere discursive, bătrânul Glăvan este fiu de pandur, și parte a unei saga care se conturează *à rebours*, pe măsură ce textul o deconstruiește.

Situat *à mi-chemin* între structurile tradiționale ale prozei istorice pe care le ilustrează pentru a le relativiza prin multiplicare narativă și proliferare procedurală, *Ziua mâniei* poate să semnifice, până la un punct, istoria refuzului unui om de a se supune istoriei. Glăvan bătrânul ar fi cel care, după ce viața i-a dat și apoi i-a luat totul – soția iubită, Marioara, moare de tifos, împreună cu cei doi fii ai săi nevârstnici, Vasile moare pe front, iar ștafeta pare a fi preluată

⁶ Agopian, Ștefan, *Opere I, (Însemnări din Sodoma, Drumul, Republica pe eșafod, Ziua Mâniei, Manualul întâmplărilor, Tache de catifea)*, Ed. Polirom, Iași, 2008, p. 188

simbolic de încă nenăscutul Vasile, se retrage cu demnitate de pe scena agitată a epocii. Coloratura istoric – verosimilă a istorisirilor care îl au în centru slujește, însă, nu atât construcției personajului – un nonconformist cu psihologie de revoltat – cât ca fundal necesar unei relativizări de perspective pe cale de a destructura modele tradiționale de scriitură.

Sfârșamate în bucăți, istoriile individuale – a Luciei, a lui Vasile, a tinerilor absolvenți de liceu cu care își serbează anticipatoriu zece ani de la moarte, a Marioarei Strovilo, a Olgăi Zărnescu, mama Luciei, a tuturor celor pe care războiul îi va afecta în mod direct sunt componentele unui *puzzle* ținute laolaltă de intervențiile naratoriale ale Luciei, ale naratorului (încă) *en titre* și mai puțin ale lui Glăvan bătrânul. Îi revine cititorului funcția de a reconecta între ele secvențele narative pentru a da coerență unor fragmente diegetice care rezzonează unele în celelalte mai degrabă în virtutea disponibilităților interpretative ale lectorului avizat decât al coerenței textuale.

Pe de o parte, are dreptate Ion Simuț atunci când remarcă „acutizarea sentimentului temporalității și vremelniciei tuturor lucrurilor, accentuarea caracterului de victimă neștiutoare și nevinovată a omului în fața unui sentiment inexorabil al vremii”⁷.

Pe de altă parte, este vorba doar despre un efect căutat al scriiturii, strict determinat de miza fundamental deconstruită a narațiunii „clasice”. Numai așa se poate accepta aserțiunea criticului: „Ștefan Agopian introduce în desfășurarea prezentă a evenimentelor aluzii, premoniții, paranteze epice, aserțiunii privitoare la destinul ulterior al unuia sau altuia dintre personaje”⁸

Iar în al treilea rând, personajele din acest roman rezzonează, prin titlul - *Ziua mâniei* -, cu istoria biblică a pedepșirii orașelor Sodoma și Gomora și *însemnările din Sodoma* ce actualizează postmodern ideea pedepsei și a mâniei divine. Cu alte cuvinte, prinse într-un circuit intertextual intern / extern, personajele provoacă cititorul la a le urmări gradul de adecvare la „scenariul epic pe care l-au scris faptele”⁹.

„Personaj tipic de experiment”, Lucia Zărnescu servește unei demonstrații despre formele și limitele „aventurii omniscienței.”¹⁰ Prizonieră, ca și celelalte personaje, a destinului care, ulterior, în *Tache de catifea*, va fi fost scris într-o carte, Lucia Zărnescu are și conștiință

⁷ Simuț, Ion, *Ștefan Agopian sau farmecul unui sofism*, în „Critica de tranziție”, Ed. Dacia, Cluj – Napoca, 1996, p. 160

⁸ Ibidem

⁹ Holban, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, Ed. Cartea Românească, București, 1987, p. 375

¹⁰ Ibidem

inutilității de fond a acțiunii, căci destinele nu pot fi întoarse din cursul lor: „Gravidă în luna a opta voi pofti mereu la portocala asta, nu la pâine și carne, la portocala asta pe care mai târziu o voi da unui țigănuș, nu altceva, ci o portocală scoasă din sacoșa fostei mele profesoare Zoica Enescu, mereu, mereu portocala asta ca o speranță la tot ce a fost, nu la ce se va întâmpla. Din clipa când am poftit la portocala asta am știut, voi ști că viitorul nu mai are nicio importanță.”¹¹

Personaj cu miză naratologică evidentă, Lucia susține întru totul opinia lui Eugen Negrici, pentru care, în *Ziua mâniei*, Agopian se arată a fi un „debutant în stare să renunțe la privilegiul misterului și să-și supprime cu consecvență sinucigașă starea de expectație”, care „face din veșnic, izgonita anticipare, un principiu de progresie narativă”, corelativ unei lumi „dispușe să-și amintească neîncetat, să comenteze dinspre viitor, adică dinspre deznodământ întâmplarea în chiar clipa parcurgerii ei, fără a pregeta o clipă să o parcurgă”.¹²

Prin acest procedeu stilistic generalizat, cum îl numește criticul, aflăm, de pildă, din intervențiile naratoriale ale Luciei, povestea vieții lui Spindler tocilarul, bărbatul care, printre puținii întorși de pe front, îi va deveni soț. Mereu în planul doi secondându-l cu năduf pe Vasile Glăvan Tânărul, Spindler îi va crește copilul încă nenăscut: „Rămas singur, bătrânul se gândi: «Nu o fumez toată acum». «Spindler nu e cu ei și peste două luni Marioara Strovilo, căutându-mă să mă anunțe, va fi cald, mai cald decât acum, 6 iulie 1915, să mă anunțe că am ieșit a doua după Glăvan Tânărul, iar Spindler tocilarul a ieșit numai al treilea și că a plecat plângând cu ochii lui roșiți de citit, ascunși bine după ochelarii cu sticle groase, după ce a citit listele încă umede»”¹³

Tot Lucia pune în scenă – reamintindu-și ultima ei întâlnire cu Glăvan Tânărul – un episod din viitorul lor comun și tainica, inutila încercare de a opri destinul. Ca narator *ad-hoc*, Luciei îi revine și funcția de a se auto – explica psihologic, încălcând, în felul acesta, granița tradițională dintre teritoriul omniscienței naratoriale și spațiul intradiegetic fără deschidere extratextuală destinat personajelor: „Când va sta ploaia trebuie să plec! Spuse Vasile Glăvan Tânărul și o strânse la pieptul lui – și ea va plânge ca o proastă fără să știe de ce. Poate numai fiindcă el avea un miros ciudat, nou, de postav vopsit cu anilină și de piele puțin a tanin, nu mirosul lui de bărbat învingător la tenis, alt miros, unul amestecat de anilină și tanin și piele și eu

¹¹ Agopian, Ștefan, *Opere I*,...p. 196

¹² Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Ed. Fundației PRO, București, 2002, p. 349

¹³ Agopian, Ștefan, *Opere I*,... p. 198

plângând ca o proastă din cauza asta și va încerca s-o împace, dar nimeni nu va reuși să împace o femeie îndrăgostită și speriată.”¹⁴ și tot prin Lucia se trasează liniile generale ale faptelor viitoare a le lui Glăvan bătrânul o *mise en abyme* perfect coerentă din punctul de vedere al conexiunii faptelor și al secvențelor de text care le poartă sau, mai bine zis, le instituie: „Și Glăvan Bătrânul va rămâne în oraș, nevrând să se retragă împreună cu ceilalți. Va rămâne împreună cu casa și pământurile lui.

- Vin nemții, Glăvane, vor încerca vecinii să-l convingă.

- Să vină, căcănarii, eu îi aștept aici! va spune bătrânul încăpățânat și în poarta casei va asista la intrarea nemților în oraș împreună cu mașinăriile lor uruitoare de război. Apoi va intra în casă și trei zile se va gândi. Și, la sfârșitul celor trei zile, își va da seama că era imposibil ca nemții să intre în oraș cu drăciile lor fără să-i strice via ce o avea la marginea orașului. Și a patra zi se va prezenta la Comandamentul German cu o petiție scrisă în cea mai perfectă rusă, în care arăta cum că domnii ocupanți i-au stricat via de o are la marginea orașului, câteva înjurături pe care le învățase în timpul războiului ruso-turc și apoi, la sfârșit, pretinzând de la domnii ocupanți suma de 1 000 de lei aur drept despăgubire pentru via stricată și din nou câteva înjurături bine meșteșugite. A lăsat petiția la un maior, comandantul orașului ocupat, care îl primise foarte bine, văzând ce germană corectă vorbește, și s-a întors acasă.”¹⁵

La finalul capitolului, însă, atotcunoscătoarea Lucia se revoltă contra condiției sale scripturale. De vreme ce toate personajele rezonează, semantic, în statutul său de personaj focalizant, iar structural, în discursul care le dă (in)consistență ontică, Lucia – care (re)constituie viitorul în timp ce se plimbă prin oraș și ascultă cântecul băieților, de la cârciumă – refuză să mai poarte povara ontologic întemeietoare a cuvintelor: „și, nu-i așa, nu-i așa? Am dreptul să cred că pot împiedica toate astea, trupul meu se va pune în calea acestor întâmplări, am nevoie să cred asta, să o sper, nu-i așa, nu-i așa! Și Vasile mirosind altfel atunci trupul lui tânăr și adormit lângă mine și mirosind ciudat și străin. / - De ce să nu plâng? Am nevoie să plâng și să mor atunci când cred că lumea se va sfârși o dată cu mine! Ca o construcție imensă căreia nu-i vezi capătul”¹⁶

Protagonist al narațiunii este, în capitolul al doilea, Glăvan bătrânul, narator *ad-hoc* ce preia, la rândul său, drepturile de proprietate asupra strategiilor narative și asupra pârgghiilor de

¹⁴ Idem, p. 200

¹⁵ Idem, pp. 200 – 201

¹⁶ Idem, pp. 206 – 207

recuperare parodică a procedurilor specifice „literaturii sentimentale și haiducești de la finele veacului trecut, după cum remarcă Laurențiu Ulici”¹⁷. Criticul nu gustă formula de roman, pe care o numește o „bună proză de atmosferă și de observație într-o formulă epică interesantă, din păcate nu și funcțională”, căci „complică lectura și face să se vadă într-un fel obositor propriul ei artificiu”. Mai mult, „intruziunea viitorului în prezent, a prezentului în trecut și a trecutului în viitor, alternanța timpurilor bazate pe o inversiune «aranjată»” „pare o extravaganță din dorința originalității”. Le împarte cu un narator *en titre* care, deși concurat cu asiduitate de personaj, își mai păstrează, încă, drepturile de proprietate asupra discursului său și menirea de a corela între ele, fie și prin dezarticulări programate, secvențele și capitolele textului. Este, cu alte cuvinte, un narator care încă își mai seamănă sieși, chiar dacă, aici, în al doilea capitol, excelează în a facilita, prin stilul indirect liber, intruziunea personajului în spațiul său discursiv. Acest narator (încă) mai pare a fi responsabil cu ceea ce Ulici numește cea „privire de deasupra cuprinzătoare și sintetică, a modului provincial și a mentalității mondene din epocă”¹⁸

Glăvan bătrânul visează, iar în visele sale sunt prezente personaje absente, despre care doar se vorbește – Marioruța, Iorgu Tzigara – și se rescrie, pe coordonatele parodiei și ale grotescului, un episod semnificativ din *Răscoala* lui Liviu Rebreanu. Rescrierea e dezinvolt ironică și amestecă fără scrupule parodiarea scenariului realist cu mecanica visului și pe ambele cu „incursiuni fantastice în imaginația unuia sau altuia dintre personaje [sau într-o existență plurală a acestora în simultaneitate (...)]”¹⁹. Cu alte cuvinte, există un Glăvan oniric și un Glăvan – principiu activ al declanșării procedurii textuale onirice, un personaj aflat simultan în diegeza pe care o constituie el însuși, și în afara acesteia: „Gheorghe tăcând și spărgând cristalurile cu dușmănie, doar el frecase la ele ani de zile și într-o vază mai mare de la Jena s-a și pișat și a râs gros și bucurându-se ca un copil care are un cerc nou și numai cristalul ăla a scăpat de furia fără rost a lui Gheorghe, plin cu pișat spumos și așezat la loc de cinste pe biroul lui Iorgu. Însă ăia de la stăpânire n-au putut constata batjocura, fiindcă a ars casa cu toate lucrurile din ea, dar asta nu e vina lui Gheorghe. Dacă ar fi știut să citească, ar fi aflat că răscoala s-a potolit de două săptămâni peste tot, numai ei, nenorociții, crezând cine știe ce, că-l apucă pe Dumnezeu de picior ... Și unul mai răsărit și mai al dracului, poate Marin Poponețe, a zis că trebuie să împartă și moșiile

¹⁷ Ulici, Laurențiu, *Vieți paralele*, în „România Literară”, martie 1980

¹⁸ Ibidem

¹⁹ Ursa, Mihaela, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999

care acum rămăseseră fără stăpân, și altul și mai al dracului, umblat și prin ocne, după cum se spunea, a zis că să dea foc și la biserică, că tot stă degeaba proțăpită drept în mijlocul satului, ca un găinaț frumos rostuit de găinile grase ale popii Ardeleanu, dar le-a fost frică să nu-i blesteme popa și babele și biserica a scăpat de furia lor, așa că Gheorghe, chit că striga Iorgu de răgușise în vis, nu venea.”²⁰

Jonglând cu modelele abil țesute în pasta palimpsestică a scriiturii, naratorul lui Agopian se joacă de-a de/re-construcția parodică, trecând în revistă cu nonșalanță urme culturale recognoscibile. Așa, de pildă, prezența unui cocoș – martor al istoriei zbuciumate a Glăvanilor, care marchează sonor momentele ei importante, face să rezoneze – și stilistic – discursul romanesc sadovenian și cel al lui Fănuș Neagu din *Îngerul a strigat*: „Cocoșul a asistat la moartea bătrânului și a trâmbițat această moarte cu glasul lui răgușit și prelung peste oraș.”²¹ Revolta bătrânului Glăvan contra istoriei mari se reduce, simbolic, la câteva tentative de a tăia gâtul cocoșului - receptacul al timpului.

Pe modelul semnalat de Laurențiu Ulici, istorisirea curge coerent și echilibrat, oferind informații dense despre fostul pandur din oastea lui Tudor care – fire pragmatică și afacerist inteligent, reușește să se îmbogățească. Se căsătorește cu Ileana Scarlat: „... Ileana Scarlat, fiică de boier scăpătat din atâtea și atâtea motive, ajunsă hoată și curvă, scoasă de la mănăstire de taică-său, fiindcă domnul îngăduise proprietarilor de fabrici – și el, nu-i așa, a avut o fabrică de sticlă – să folosească drept mână de lucru și femeile vârate la mănăstire pentru fapte urâte și necugetate, fapte ce-l supărau pe bunul Dumnezeu cel din cer, alături de copii, țărani iobagi, Țîrgoveți și muncitori din străinătăți.”²², moartă în urma unei nașteri nereușite, apoi, peste 18 ani, cu Marioruța.

Dialogând cu cocoșul care-l urmează peste tot, ca un câine, Glăvan bătrânul împarte spațiul textual – discursiv cu un narator generos și nediscreționar în raport cu diegeza în exteriorul căreia ar trebui să se afle, dar în care se strecoară, prin asimilarea vocii și a perspectivei personajului care-și rememorează viața, femeile pe care le-a iubit, moarte toate, copiii care i s-au născut morți cu toții. Indiferent la cutume, la morala și la opinia publică, Glăvan bătrânul poate să mestece și să înghită la beție șase lumânări de seu, să trăiască cu o țigancă de

²⁰ Agopian, Ștefan, *Opere I*,..., p. 210

²¹ Idem, p. 217

²² Idem, p. 220

nici paisprezece ani sau să le ceară nemților să fie despăgubit pentru pagubele provocate de armata germană, în primul război mondial, viei sale de la marginea orașului. Construit pe un excedent de excесе, Glăvan bătrânul pare a se constitui ca personaj exponent al unei lumi copleșite de păcate acum agonice.

Pândiți de moarte – aceea din diegeză, programată, și aceea scripturală – acești actori de pe scena istoriei sunt, în realitate, produsul discursului cuiva. Al altor personaje sau al naratorului grație cărora factualul și oniricul coexistă cu simbolicul degradat la statutul de procedeu de ficționalizare.

Capitolul trei se așează, temporal, în anterioritatea *capitolului unu* semnalând, paratextual, o dislocare temporală care pare să-i ceară cititorului să reaseze cronologic capitolele. De fapt, textul se întoarce pe propriile lui urme, rescriindu-se fragmente, episoade prezente deja în primele părți ale romanului, sau dezvoltându-se trasee epice până acum doar menționate. Constituindu-se din aluviuni diverse, provenite din surse diverse – Lucia, naratorul ori Glăvan bătrânul – subiectul romanului pare a-și asocia gratuitatea, ca motivare a demersului parodic, deconstructiv și a rescrierii pe coordonatele unor *pattern-uri* literare mai vechi sau mai noi.

În termenii lui Eugen Negrici, Agopian nu vrea să demonstreze inconsistența lumii, a stratificărilor și ierarhiilor ei pentru că nu vrea, de fapt, nimic, și nu e mânat de vreun fond secund, înrobitor. Nu se străduiește să admire ori să disprețuiască și nu-și dorește decât să sporovăiască și să viseze fără întrerupere (...)”²³, așa se face că Agopian, „fără să renunțe la voluptățile jocului și la avantajele stilistice ale situării metatextuale, a dat cale liberă fanteziei creatoare să ivească o irealitate consecventă și plauzibilă deși insensibilă la orice tip de determinare realistă”²⁴.

Cu alte cuvinte, jocul cu structurile artistice nu are neapărat o miză ideologică, cât una intrinsecă. Așa se face că revolta Luciei față de statutul său scriptural ori a lui Glăvan bătrânul față de istorie se justifică prin ele însele, în raport cu scriitura care le poartă și le dă consistență ontică.

Narațiunea se învâрте în jurul sărbătoririi celor zece ani de la moarte, amintită deja în *capitolul unu* de către tinerii care urmează să plece pe front. Și, pe măsură ce actorii de hârtie ai unei povești pentru care sunt deja morți – nu contează că acest lucru se va întâmpla din pricina

²³ Negrici, Eugen, op. cit. p. 351

²⁴ Idem, p. 349

războiului, a bolilor ori prin sinucidere – căci nu pot exista decât în măsura în care cineva, alt personaj-narator, îi instituie prin discurs, se bucură de absolvirea liceului, Lucia știe ce se va întâmpla și, mai mult, lasă impresia că ar cunoaște și ce a povestit Glăvan bătrânul despre sine ori celălalt narator despre Glăvan bătrânul. Sau este vorba doar despre textul care se autocitează.

În fine – purtător al aerului (vag) melancolic al finalului romanului, anticipat deja, naratorul își va încheia și el misiunea de a susține, împreună cu personajele ce-i relativizează statutul și funcțiile, o virtuală lectură rizomatică pe care cititorul avizat ar trebui s-o experimenteze, citind *Ziua mâniei*.

Bibliografie

1. Agopian, Ștefan, *Opere I, (Însemnări din Sodoma, Drumul, Republica pe eșafod, Ziua Mâniei, Manualul întâmplărilor, Tache de catifea)*, Ed. Polirom, Iași, 2008
2. Buciu, Marian Liviu, *Proza lui Ștefan Agopian*, în „Convorbiri literare”, nr. 7 (103), iulie 2004, disponibil la adresa: <http://convorbiri-literare.dntis.ro/BUClUiu14.html>, consultat la data de 12.02.2016
3. Holban, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, Ed. Cartea Românească, București, 1987
4. Mihăilescu, Dan C., *Scrieri de plăcere*, ed. Fundației PRO, 2004
5. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Ed. Fundației PRO, București, 2002
6. Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Ed. Semne, București, 2009
7. Simuț, Ion, *Ștefan Agopian sau farmecul unui sofism*, în „Critica de tranziție”, Ed. Dacia, Cluj – Napoca, 1996
8. Ulici, Laurențiu, *Vieți paralele*, în „România Literară”, martie 1980
9. Ursa, Mihaela, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999
10. Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Alexandru, *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Ed. Albatros, București, 2000

AN UNCOMPROMISING AWARENESS: STIMULATION AND SIMULATION IN OCTAVIAN PALER'S ARTICLES

Szilágyi (Szövérfi) Judit Mária

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The landscape of Romanian media during the period of communism is controlled and subject to the requirements and ideologies generated by the political power. In stark contrast, postcommunist media brings freedom of speech and expression. This paper examines the evolution of Octavian Paler's publications in the two historical periods by addressing the following topics: Politics, Axiology, culture and morality. We verify at the same time the evolution of tendencies that influenced the moralist Octavian Paler and the way he was stimulated by external events.

Keywords: stimulation, simulation, Octavian Paler, articles on political topics, uncompromising awareness

Presa în vremea comunistă se caracterizează printr-o permanentă prelucrarea a informațiilor, prin ascunderea adevărului și crearea unei false realități, prin crearea unei realități paralele, nefiind preocupată de adevăr, ci de „fardarea minciunii”¹. Statul comunist român își exercita controlul său asupra tuturor surselor comunicării în masă în virtutea rolului său de proprietar și îndrumător ideologic. Astfel și peisajul presei scrise va fi bântuit de teoria „spiralei tăcerii”², iar lectorul acestor produse media va fi manipulat de către formatorii de opinie, în cazul perioadei menționate, puterea totalitară. Despre propaganda comunistă și despre propaganda, în general, în presă, se realizează diverse studii, demonstrând că această formă de manipulare a existat și va exista, deoarece mijloacele de informare pot fi în mâna puterilor statului, sau în

¹ Ilie Rad, *Incursiuni în istoria presei românești*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2008, p.175.

² această teorie pentru prima dată este amintită de prolificul sociolog german Elisabeth Noëlle Neuman în anul 1974, în lucrarea „*Spiral of Silence: a Theory of Public Opinion*”, ulterior apărută în 2004 și în varianta română: *Spirala tăcerii. Opinia publică – învelișul nostru social* este tradusă de Vlad Cucu-Oancea și a apărut la Editura comunicare.ro, fiind disponibilă în librării începând cu anul 2004. În acest studiu autoarea prin teoria susținută propune un model interacționist de explicare a mecanismului psiho - sociologic al formării opiniei publice și al evaluării rolului mass-media în acest proces.

mâna puterilor financiare, sunt manipulative, „se ascunde sub informație, în spatele știrilor și statisticilor. [...] Mijloacele de informare, fie că sunt în mâna puterilor statului, fie în mâna puterilor financiare, vehiculează, precum o otrăvă secretă”³.

În schimb presa nouăzecistă va fi dominat de libertatea de opinie, care la nivelul presei va avea urmări majore, ca un simplu exemplu se va crește rapid și haotic titlurile și tirajele⁴, iar acesta cauzează setea de lectură a publicului larg, în urma restricțiilor impuse de regimul comunist, care au adus la acumularea numeroaselor frustrări și aspirații culturale neîmplinite. Astfel publicațiile postdecembriste capătă o altă coloratură prin simplul fapt că nu mai aparțin unei singure ideologii.

Totuși, foarte mulți analiști susțin că presa postdecembristă ajunge o presă de partid, influențată de partidele politice care au monopolizat mass-media.⁵ Acest mediu contextual pentru jurnalistul Octavian Paler devine un mediu stimulat, de a prezenta informațiile cât se poate de veridic, dar cunoscând psihologia umană, contextul cultural, politic și social se infiltrează în conștiința individului, astfel poate nu în mod în totalitate conștient, este influențat de aceste întâmplări colaterale.

Octavian Paler este o voce artistică importantă în mediul literar atât pentru perioada postcomunistă, cât și pentru perioada obsedantului deceniu. O conștiință artistică bine individualizată în spațiul românesc, prin activitățile sale multiple, cea literară fiind caracterizată de problematica existențială, prin ficțiune și lirism, presărat de elemente de cultură și livresc, de tensiunea confesiunii și aventura mitologică, iar celei publicistice i se atribuie o latură morală, a unei conștiințe intransigente, care are rolul unui jurnalist care speră în redimensionarea moralei prin crearea unui enunț etic și veridic.

Acest subcapitol încearcă să explice rolul jurnalistului Octavian Paler în spațiul public, prin trasarea unor coordonate în ceea ce conștiința, fondul și manifestările ideilor sale în revistele și editorialele *România liberă*, *Flacăra*, *România literară*, *Contrapunct*, *Curentul*, *Gazeta de Sud*, *Săptămâna financiară*, *Adevărul artistic și literar* și *Familia*.

Obiectivele acestui subcapitol sunt prezentarea activității jurnalistice a autorului, în context cultural, social și politic, analiza elementelor stimulative de mediul în care realizează articolele (cel politic în principiu, dar nu se poate neglija nici cel social și cultural), plasarea coordonatelor tematice referitoare la articolele realizate în cele două perioade, analiza articolelor reprezentative, oglindirea stilului jurnalistic a lui Octavian Paler prin identificarea substanței autentice care poate deveni un act al simulării.

Rolul presei în lumea democratică este o temă mult discutată. Octavian Paler consideră că celor trei puteri principale, celei legislative, executive și judecătorești i se atribuie a patra putere cea a jurnalismului, al presei realmente independente. Astfel „libertatea presei e, nu o dată, o

³ Jean-Marie Domenach, *Propaganda politică*, Editura Institutul European, Iași, 2004, p. 127.

⁴Cf. <http://novaapollonia.ro/2014/03/06/cum-trait-inceputurile-presei-postdecembriste/> accesat în data de 15. 02. 2015.

⁵Cf. <http://jurnalul.ro/editorial/presa-postdecembrista-sub-semnul-neasezarii-31389.html> accesat în data de 05. 03. 2016. ; <http://novaapollonia.ro/2014/03/06/cum-trait-inceputurile-presei-postdecembriste/> accesat în data de 05. 03. 2016.

oglină tulbure a «a libertății de tranziție». Dar furiile politicianilor împotriva presei n-au nici măcar scuza deficitului de etică și profesionalism. Ele au alte explicații”⁶.

Principala temă a editorialelor realizate de Octavian Paler este cea politică, temă predominantă pe tot parcursul activității lui, impunând spiritul dreptății și al veridicității la nivel atitudinal având permanentă nevoie de schimbare prin spiritul intransigent, care întotdeauna se reflectă prin prezentarea autentică a situațiilor politice, a personajelor din mediul politic având un ton moralizator.

Un argument adus spiritului moralizator al scrierilor sale și al intransigenței ne poate oferi reportajele realizate despre Octavian Paler de către analiști de seamă, bun cunoscători ai autorului. De exemplu, Ion Cristoiu îl considera un mare moralist, „Avea geniul de a vorbi așa cum scria. Puteai să înregistrezi intervențiile sale, și să le publici apoi fără nicio modificare stilistică sub formă de tablete. O altă caracteristică a intervențiilor lui consta în talentul extraordinar de moralist”⁷.

Începând cu primele sale articole, care sunt niște reportaje telefonice realizate de Octavian Paler cu ocazia vizitei lui Ceaușescu în New York, la sesiunea jubiliară „*Pace, justiție, progres*” la O.N.U, în California, Detroit și Washington. În aceste reportaje se prezintă evenimentele politice, care se îmbină cu descrieri sumare despre locurile vizitare, despre evenimente istorice petrecute în locurile menționate și nu în ultimul rând informații social-geografice.

Tonul temperat al jurnalistului, care dorește să rămână departe de ceea ce înseamnă viața politică a perioadei comuniste se poate observa din corespondențele apărute în *România Liberă* în anul 1970: „Pornind în mod constant de la convingerea că O.N. U reprezintă un cadru prielnic pentru dezvoltarea cooperării dintre națiuni, pentru asigurarea păcii și securității internaționale, România, alături de alte state, depune eforturi neobosite în direcția creșterii rolului și eficienței acestui for născut acum un sfert de veac din idealul înscris în primul paragraf al Cartei de «a izbăvi generații viitoare de flagelul războiului care, în cursul unei vieți de om a provocat de două ori omenirii suferințe nespuse». Țara noastră și personalitatea președintelui Ceaușescu și-au cucerit un larg prestigiu prin spiritul și practica, profund consecvente, a acestei politici pătrunsă de răspunderea ce revine azi tuturor națiunilor, mar sau mici, în instaurarea unui climat internațional favorabil păcii și cooperări.”⁸

Acest debut în lumea jurnalistică este influențat de ideile tipizate impuse de regimul comunist, unde gândirea personală și socială este dominată de glorificarea regimului și al conducătorului atotputernic și atotștiutor.

În perioada comunistă, articolele cu teme politice se rezumă la cele prezentate mai sus, în schimb în perioada postrevoluționară această temă devine la ordinea zilei și enunțul lui Octavian Paler devine o luare de inițiativă dorind să contopească socialul și moralul vieții, ceea ce în

⁶ Octavian Paler, *A patra putere enervează celelalte puteri*, în „Curentul”, Anul III., nr. 254 (615), joi, 28 octombrie 1999, p. 11.

⁷ <http://www.evz.ro/mostenirea-furata-a-lui-octavian-paler-1036230.html> accesat în data de 02. 03. 2015.

⁸ Octavian Paler, *În ajunul sesiunii jubilar-corespondență telefonică de la Octavian Paler*, în „România liberă”, Anul XXVIII, nr. 8079, 14 octombrie 1970, p. 3.

perioada comunistă era doar o dorință camuflată în articolele și eseurile despre diferite teme axiologice. Perioada postdecembristă aduce acea schimbare radicală, exprimarea liberă a aspectelor politice: „După revoluție, lucrurile s-au schimbat radical. Presa a devenit un fel de laborator al democrației: exprimarea liberă a opiniilor, analizele, comentariile politice sunt astăzi o adevărată școală de gândire democratică. Indiferent de excese, erori și naivități, mai mult sau mai puțin explicabile. Nici un segment al societății n-a făcut un progres mai rapid”⁹.

În volumul intitulat *Vremea întrebărilor - Cronica morală a unui timp plictisit de morală* sunt dezbătute întrebările cele mai importante pe care Octavian Paler dorea să le răspundă, sau la care căuta răspuns. În argumentul celei de a II-a ediții ne și dezvăluie acest aspect important:

„Această carte nu e o culegere de texte publicate. E o rememorare. Pe baza unei părți (texte integrale, fragmente sau chiar amănunte) din articolele în care m-am risipit, în ultimii cinci ani, și a unor întâmplări legate de ele, am încercat să alcătuiesc o cronică a întrebărilor acestei perioade. Nu-mi dau seama dacă sunt întrebările cele mai importante ce trebuiau puse. Sunt cele pe care mi le-am pus eu. În plus, pe unele le-aș nuanța astăzi, sau le privesc cu melancolie, deoarece n-am prevăzut că, după atâtea așteptări înșelate, nu voi mai ști decât de refuz. Dar ar fi nereserios din parte-mi să mă cred ceea ce nu sunt, un analist cu pretenții științifice. Sunt, doar, un afectiv care gândește cu inima, apărându-se de disperări cu un plus de pasiune. Și vreau să depun mărturie. Atât.”¹⁰

Acest volum e un fel de colaj de interviuri, articole și comentarii, mărturii pe baza articolelor, realizată ulterior, având o viziune mult mai detașată asupra evenimentelor relatate. Majoritatea acestor articole au apărut în perioada 1990-1994 în *România liberă*, iar în 1995, în anul în care Paler realizează această carte, adună articolele și le comentează. Se poate observa o nuanțare spre redimensionarea moralei și a spiritului moral prin comentariile făcute ulterior, iar articolele apărute la scurtă distanță de la revoluție ilustrează un om cu valori sociale, etice foarte clar limitate în barierele unui moralist, care după patru ani rămâne același moralist, doar că perspectiva se schimbă și experiențele politice și sociologice se redimensionează prin limpezime, concretețe și echilibru.

În această carte, de altfel, atipică pentru Octavian Paler, mult mai diluată pentru lectorul obișnuit de eseurile lui profunde, de dilemele filosofice dezbătute și, nu în ultimul rând, de concentrația elementelor de cultură, se prezintă aspecte din viața politică, evoluția postcomunistă a României, profeția neagră asupra spațiului politic, contextul imposibilității ieșirii din regimul comunist, contopirea socialului și al moralului.

Meritul lui Octavian Paler este de a prezenta această „lume nouă” print-o abordare sinceră și plină de responsabilitate a unui polemist, care vede fenomenul postdecembrist ca o scenă politică combătută de demagogi și politicieni lipsiți de morală, tact și simț al responsabilității, să

⁹ Nicolae Manolescu, *Cum citim*, Colecția „Studii” coordonată de Alexandru Mușina, ediție îngrijită de Al. Cistelean, Editura Aula, Brașov, 2006, p. 25.

¹⁰ Octavian Paler, *Vremea întrebărilor*, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 7.

nu mai vorbim de cel etic. În aceste constatări pe care le face de-a lungul volumului *Vremea întrebărilor* scriitorul nu se concepe a fi un analist, ci doar un simplu intelectual român, care percepe afectiv fenomenele social-politice, deoarece pentru el România nu este doar o țară, ci este patria lui, „El se ferește să-și închipuie că deține adevărul absolut și se mulțumește să pună întrebări, alcătuind astfel «o cronică a întrebărilor acestei perioade»”¹¹ neavând pretenții științifice, mulțumindu-se cu titlul unui intelectual afectiv, „Mă număr printre intelectualii români care fără să aibă calități de politicieni profesioniști, au simțit nevoia, după revoluție «să facă» politică. Ne-am lăsat cărțile deoparte și am năvălit în presă. [...]. Ideile mele politice au fost și au rămas aproximative.”¹²

Cartea începe cu o confesiune din anul 1995, în care Octavian Paler mărturisește regretul profund, pentru faptul că nu a ținut un jurnal după revoluție, deoarece astfel după cinci ani ar fi putut observa mult mai limpede acea naivitate de care a dat dovadă în decembrie 1989, când

„eram convins, ca mulți alții, că trăiam o renaștere națională și mă rușinez, azi, că n-am dormit toată noaptea ca să văd un asasin [...] în acele zile, credeam ca un imbecil în tot ce ni se comunica”¹³. Dar, după doar câțiva ani, de la această falsă revoluție, a cărei libertăți a ținut doar câteva ore, Octavian Paler notează regretul său față de eșecul național trăit, „Azi, mi se pare copilăresc și aproape caraghios romantismul meu revoluționar când constat ce s-a ales din tot ce am așteptat. Dar drogul a avut efecte prelungite. Nu găsesc în articolele mele nici o îndoială explicită până pe la mijlocul lui ianuarie 1990.”¹⁴

Această primă mărturisire este o completare la articolele scrise, primul articol intitulat *De ce mă îngrijorez*, datează din 17 ianuarie 1990 și revendică întrebări remarcabile,

„Să vorbim toți odată, pentru ca nimeni să nu mai audă nimic, nu e o experiență interesantă? Să ne lăsăm contaminați de o irezistibilă plăcere de a înființa un partid dimineța, altul la prânz, pentru a anula pe amândouă seara, ce poate fi mai pitoresc? Să ne lăsăm deoparte treburile, pentru a nu-i lăsa nici pe alții să-și vadă de treburile lor, întrucât e necesar, nu-i așa? să participăm într-un fel la «salvarea națională», reprezintă orice s-ar zice, un fenomen nu lipsit de farmec insolit. Dar, oameni buni, ce se întâmplă? Unde sunt ceasurile dramatice, încordate, foarte aproape de moarte, în care fiecare zicea «noi»? Cât timp a trebuit de atunci? Luni? Ani? Nu. Doar vreo trei săptămâni. Și, totuși, aproape că nu mai auzi pe nimeni zicând «noi». În schimb, peste tot îți sună în urechi: eu cred că...eu am fost... eu vreau. Firește, firește, e un semn al începutului de democrație. Dar, oare democrația presupune fărâmițarea solidarității în nenumărate singurătăți?”¹⁵.

¹¹ Nicolae Oprea, *Opera și autorul*, Colecția Deschideri, Seria Eseuri, Editura Paralela 45, Pitești, 2001, p. 119.

¹² Octavian Paler, *Vremea întrebărilor*, Editura Polirom, Iași, 2011. p. 129.

¹³ *Ibidem*, pp. 11-12.

¹⁴ *Ibidem*, p. 13.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 13-14.

Chiar dacă, acest întrebări par retorice la prima lectură, Octavian Paler încearcă să ofere cititorului răspunsuri, însă, se observă o stare de neputință în vocea polemistului, care trăiește o adevărată demitizare și desacralizare a spațiului social, în care el fiind un martor la aceste fărâmițări ale solidarității, chiar dacă el teoretic cunoaște adevăratele principii ale unei democrații, unde individul este repus în drepturi democratice, este smuls din tăcere și i se atribuie dreptul de a învăța să vorbească; practic în societatea românească, pe care o vede autorul aceste necuvinte se transformă în cuvinte de învinovățire, unde în oralitatea abundentă nimeni nu se acuză sau nu apără, ci toată lumea învinovățește ca un procuror justițiar voluntar. Partea tragică a acestor indivizi transformați în procurori este că implicarea lor până în 22 decembrie era nulă.

Ultimul paragraf al articolului este o concluzie deschisă, în care ni se prezintă valoarea morală pe care ne-a lăsat Ceaușescu, „Ultimul rău pe care ni l-a lăsat Ceaușescu e acela că, după ce ne-a silit să ne căutăm salvarea în disperare, ne-a constrâns să cunoaștem toate hăururile urii”, dar ce se poate construi pe ură, astfel ajungând să devenim victimele dictaturii din punct de vedere moral.

Acest ultim fragment demonstrează valoarea morală a scrierilor publicistice ale lui Octavian Paler, care poate aborda oricare subiect. Culoarul discursiv va înainta spre moralizare, acesta fiind un reper stabil al revoluționarului idealist.

Reconstituirea identității naționale nu se poate realiza dacă patria și puterea sunt percepute ca două lucruri identice, iar în relațiile politice trebuie să existe o opoziție, ca partener de dialog al unei forme democratice de organizare statală, nu ca un dușman, care trebuie eliminat. Această diferențiere dintre cele două concepte esențiale și interdependente în mai multe articole Octavian Paler analizează patria și puterea într-o manieră obiectivă, detașată încercând să vorbească istoricul din el decât scriitorul, „ne-am încăpățânat să credem că Puterea e una, trecătoare și discutabilă, iar Patria e alta, eternă și nefacultativă, și că aceste două realități nu vor fi amestecate de nimeni, după ce a avut loc o revoluție care a restabilit raportul corect dintre ele. [...] Regimurile de mână forte nu s-au mulțumit niciodată să confiște puterea. Ele au vrut să confiște și patriotismul odată cu puterea. Mai exact, să impună o logică după care numai ceea ce servește interesele lor e patriotic. Restul... Cine nu e cu noi e împotriva noastră și, implicit, împotriva etc. etc.”¹⁶ Aceste constatări sunt susținute de întrebările care contestă deciziile democratice ale politicianilor aflați la putere, „În ce țară democrația partidului aflat la putere și-ar îngădui, fără să devină ridicol ori să stârnească suspiciuni grave, să se considere «țară», nu forță politică delegată să administreze temporar țara? Democrația începe cu modestia de a renunța la monopolul adevărului și de a accepta dialogul cu toate forțele societății.”¹⁷

Figura centrală a multor articole din 1990-2000 este Ion Iliescu¹⁸, cu care are prima altercație în primele zile din ianuarie 1990, când este invitat ca să fie interogat, dacă dorește să

¹⁶*Ibidem*, p. 60.

¹⁷*Ibidem*, p. 61.

¹⁸ despre Ion Iliescu, Octavian Paler amintește în multe articole, încercând să prezinte adevărata figură a acestui postdecembrism, care a crescut sub aripa comuniștilor și despre care în primul articol apărut după 1990, „Iliescu, îmi

fie președintele țării. Bineînțeles reacția lui Octavian Paler este una cât se poate de fermă, în care refuză să aibă orice rol în politica postrevoluționară, „Într-o vreme a datului din coate, când atâția se îngheșuie să parvină, romanticii gratuității n-au nici o șansă să nu devină suspecti”¹⁹

Încercarea de a crea un dialog sau un conflict²⁰ în aceste scrieri oferă cititorului posibilitatea de a găsi răspunsuri la foarte multe întrebări, dar în același timp problematizează situația, ajungând ca în final să transmită mesajul pentru lectorul inteligent, care reușește din răspunsurile formulate să observe mesajul camuflat. Această preocupare a jurnalistului „simulează realizarea unui act de comunicare autentic pentru a submina ironic conținutul actului respectiv [...] pentru a masca ingenios atitudinea față de cele relatate”²¹

Viziunea lui Octavian Paler despre sistemul totalitar ni se dezvăluie din foarte multe articole, dar unul dintre cele mai semnificative ar fi „Lupta pentru trecut” apărut în 24 noiembrie 1990, unde se analizează cele trei dimensiuni temporale raportate la sistemul totalitar. Autorul are convingerea că regimurile totalitare nu se sinchiesc mult de viitor, chiar dacă amintesc acest concept temporal, se mulțumesc cu promisiuni goale, cu utopii, care pot fi schimbate de câte ori este nevoie. Marea obsesie a regimurilor totalitare este prezentul, „fiindcă prezentul înseamnă putere”²². Trecutul pentru acest sistem închis nu este indiferent, deoarece consideră că cine stăpânește trecutul stăpânește prezentul. Poate tocmai din această cauză trecutul este rescris de Orwell, după interesele momentului sau istoria partidului bolșevic tocmai din cauza aceasta a fost scris de mâna lui Stalin sau că Hitler își ura antecedentele sau că Ceaușescu și-a contrafăcut biografia. Acestea sunt exemplele cele mai clare că toți conducătorii obsedați de putere au curățat părțile neconvenabile ale trecutului tocmai ca prezentul să pară lustruit de orice element compromițător.

Transmiterea mesajului și în cazul acestui articol se realizează prin dialog, unde scriitorul articolului pune interogațiile și încearcă să și răspundă la ele, cu argumente și exemple

făcuse o impresie bună, îmi păruse un spirit deschis. Credeam că blocajul său marxist ținea de convențiile epocii. Și, deodată, descopeream alt personaj, ahtiat, vizibil, de putere și marcat de fixații ideologice” în Octavian Paler, *Vremea întrebărilor*, ed. cit., p. 25., într-un alt articol încearcă să analizeze legăturile lui Iliescu cu KGB, susține că Iliescu s-a întors către Vest, iar Moscova a devenit pentru el o sursă de melancolie juvenile și are o constatare și mai importantă în ceea ce privește evoluția, „Mă tem, în plus, că, în ultimii patru-cinci ani, Iliescu a involuat. Sau, poate, lasă această impresie deoarece a rămas pe loc, în vreme ce, inevitabil, unele lucruri s-au schimbat în jur.” în Octavian Paler, *Cui prodest?* (2), în „România liberă”, nr. 3057, marți, 11 aprilie 2000, p. 1. în alte articole din 2000 încearcă să scoată în evidență ce însemnase Ion Iliescu pentru România punându-l în relație cu Emil Constantinescu în Octavian Paler, *Cui prodest?* (5), în „România liberă” 24 aprilie 2000, p. 1, în Octavian Paler, *Cui prodest?* (3), în „România liberă”, 14 aprilie 2000, p. 1, în Octavian Paler, *Cui prodest?* (4), în „România liberă”, 18 aprilie 2000, p. 1.

¹⁹*Ibidem*, p. 26.

²⁰ în opinia lui Nicolae Manolescu în lucrarea *Istoria critică a literaturii române – 5 secole de literatură* susține că publicistica politică a lui Octavian Paler după 1989 a căzut pe un teren fertil nu neapărat pentru dialog ci mai degrabă pentru conflict. Astfel „La divizia politică și civică a societății actuale, trebuie adăugat faptul că Paler s-a angajat în tot acest timp în campanii care vizau cauze, valori și idei, nicidecum persoane, ceea ce l-a făcut să treacă mereu în opoziție față de politicieni și de partide”. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române – 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 1175.

²¹ Monica Bîlaucă, *Retorică și politică. Mecanismele construcției titlurilor în textul jurnalistic actual*, coord. Emilie Părpala, în „Comunicare, identitate, comparativ”, Editura Universitaria, Craiova, 2013, p. 57.

²²*Ibidem*, p. 73.

consecvente, ca într-un text organizat care se apropie de o structură persuasivă. Astfel reușind să redimensioneze evenimentele istorice din 21-22 decembrie 1989 impunând spiritul dreptății și al spiritualității proiectând la nivelul discursului teorii despre această revoluție²³ cu exemple concrete aduse din evenimentele acestor zile sângeroase. Concluzia articolului, care este o completare realizată în anul 1995 este că Octavian Paler nu-și găsește rolul în lumea politică, „Nu mă aflu la locul meu în gâlceava politică”²⁴.

Octavian Paler pe tot parcursul articolelor sale pe teme politice încearcă realmente să polemizeze, să folosească argumente, dorind să fie ascultat și astfel să convingă. Însă niciodată nu se consideră unicul campion al dreptății, fiind convins că el însuși poate greși. Speculațiile și eseismul său îl ridică deasupra unui simplu comentator al vieții politice: „Nu m-am socotit niciodată, cu adevărat, ziarist. Înțeleg foarte bine de ce zicea Paul Valéry: «Detest evenimentul». De astfel, cei mai mulți ani din presă i-am petrecut la redacția culturală a Radioului [...] și apoi trimis la «România liberă», în 1970. Ceea ce m-a marcat în acei ani, a fost ruptura tot mai adâncă din ființa mea. O vreme, m-am hrănit cu două iluzii: că se poate face binele înăuntrul răului și că pot să rămân curat într-o istorie murdară. Apoi, aceste iluzii au început să se destrame. N-am scris nimic de care să-mi fie rușine azi, nici un rând pe care aș vrea să-l ard [...]”²⁵.

Prin exemplele clare din lumea politicianismului românesc încearcă să reflecte imoralitatea și stupidenia societății postdecembriste încercând să impună spiritul dreptății și etica

²³ păreriile scriitorilor era asemănătoare despre revoluția din 1989, au crezut în ea, după care a urmat deziluzionarea, un argument ar putea fi următorul citat de Mircea Cărtărescu: „Revoluția a fost telenovela noastră, iluzia noastră siropoasă. Nu pot nici azi să mi-o iert că am crezut-o, căci într-o lume normală n-ar fi crezut-o nici copii. Dar voiam prea mult să fie adevărat.” din Mircea Cărtărescu, *Ochii câprui al dragostei noastre*, Editura Humanitas, București, 2002, p. 46., aceeași părere o are și Octavian Paler despre atitudinea lui asupra revoluției, „În marea mea naivitate, eram convins, ca mulți alții, că trăiam o renaștere națională și mă rușinez, azi, că n-am dormit toată noaptea ca să văd un asasinat [...]. Azi mi se pare copilăresc și aproape caraghios romantismul meu revoluționar când constat că s-a ales din tot ce am așteptat. Dar drogul a avut efecte prelungite. Nu găsesc în articolele mele nicio îndoială explicită până pe la mijlocul lui ianuarie 1990” în Octavian Paler, *Vremea întrebărilor*, ed. cit., pp. 11-13. - critici literari consideră comunismul o temă mult prea puțin discutată în operele literare, acest aspect poate fi tocmai din cauza deziluzionării prezentate mai sus: Paul Cernat reține câteva dintre rațiunile acestei reticente literare față de decembrie 1989: „Unii autori au părut interesați mai degrabă să intre în vâltoarea istoriei sau să o comenteze la cald decât să o exploateze creator la rece. Pe alții, sătui de politică și de ideologie sau neinteresați de așa ceva, subiectul nu i-a interesat și nu-i interesează. Foarte mulți sunt confiscați de prezent. Cu câteva notabile excepții, vechii corifei ai romanului politic – al «obsedantelor decenii» sau ba – nu au mai ținut pasul cu vremurile, iar «esopismul» lor antedecembrist s-a uzat moral. Pe de altă parte, militanții postmodernismului românesc s-au grăbit aruncând, odată cu apa murdară, și copilul din copaia istorismului, adică epicul și implicarea morală în istorie”. Pentru cine privește mai atent fenomenul literar de la începutul anilor '90 devine evident însă că afirmațiile lui Paul Cernat sunt puțin pripite. Departe de a părăsi politica și ideologia, scriitorul român a început să le practice consecvent și în deplină libertate abia după Revoluție. De aici, atât nevoia de regândire a canonului estetic, manifestă în obsesia „revizuirilor” etice, cât și impulsul de clarificare identitară prin apelul la memorialistică. Primul deceniu post-revoluționar nu e nici pe departe indiferent la problemele politice și ideologice, ci e prin excelență un deceniu clarificator, în care recursul la „adevăr” e mai puternic decât recursul la „literatură” în <http://revistacultura.ro/nou/2015/08/fictiune-vs-non-fictiune-reprezentari-ale-revolutiei-din-1989-in-literatura/> accesat în data de 01. 03. 2016., o altă abordare despre comunism ar fi interesantă cea mult discutată de Lucian Boia, „Mitologia comunistă se definește înainte de toate ca filozofie a istoriei” în Lucian Boia, *Mitologia științifică a comunismului*, traducere din franceză de autor, Editura Humanitas, București, 2000, p. 91.

²⁴ *Ibidem*, p. 75.

²⁵ Romulus Diaconescu, *O lume a dialogului*, Editura Cartea Românească, București, 1994, pp. 17-18.

civilizatoare. Astfel în „Falimentul discreției” dezvăluie lectorului ce se întâmplă cu adevărat în parlamentul României: „Partidele extremiste au altă optică asupra luptei parlamentare decât aceea clasică și prevăzută în Constituție. Pentru aceste partide, sala Senatului, de exemplu, nu este, cum s-ar cuveni să fie, un loc de dezbatere laborioasă, trudnică, a legilor de care are nevoie țara. Pentru ele, aula legislativului este un pretext, un mijloc ca să-și atingă propriile scopuri. Se folosesc de tribuna Senatului, în special, pentru a forța apoi Televiziunea să le reproducă intervențiile, transformând ședințele legislativului în mitinguri. [...] în timp ce Opoziția tace, discretă, stârnind, n rândurile celor ce au votat-o, perplexitate. De ce nimeni, de pe băncile Opoziției, nu s-a dus în tribună să întrebe: Domnilor, aici facem legi sau ținem mitinguri? Și ce acoperire are acest scandal?”²⁶. Prin aceste întrebări și exemple scriitorul ne duce aproape de adevăratele probleme cu care se confruntă viața politică, discrepanțele ideologice dintre membrii partidelor de stânga și de dreapta, iar cei care sunt la putere sunt doar câteva procente din voința electoratului, astfel alegerea democratică și respectarea Constituției sunt doar niște iluzii ale inadaptatului Octavian Paler, care rămâne în lumea ideilor și este întotdeauna marcat de aceste decizii lipsite de morală și etica politică, deoarece în lumea lui, în lumea ideilor sale, nu se poate percepe o astfel de viață politică predominantă de corupție și ilegalitate.

Atmosfera articolelor din anul 2000-2006 este de a determina lectorul la reflecție, manifestare ideii și fondul cultural prezent asigură în toate editorialele sale spiritul civic și substanța morală prin care dorește ca lectorul să conștientizeze că degradarea valorilor și criteriilor în societatea de azi explică multe din situațiile în care se află România.

Aceste fonduri și idei sunt baza discursului său reconciliant, prin care dorește să facă analogii, să inducă cititorul la meditație axiologică. De exemplu, într-un articol din 2005, încearcă să analizeze cum a reușit Traian Băsescu să ajungă la Cotroceni, ce anume l-a dus pe acest om, și ce anume îi asigură posibilitatea să nu se sinchisească prea tare de reproșurile care i se aduc. Are două explicații pentru acest „fenomen”: „Prima explicație pe care mi-o dau e că Traian Băsescu e un foarte dotat demagog. Și are șansa de a practica exact demagogia care prinde la noi. [...] A doua explicație la care m-aș opri este lipsa aproape totală de personalitate de pe scena politică actuală”²⁷. Asta i-a permis lui Băsescu (despre care se pot spune toate rele, dar nu că n-ar avea o personalitate accentuată) să facă din PD un partid prezidențial (de marionete, adică) și din Boc o mică potrovoace, care-mi amintește de relația lui Bobu cu Ceaușescu.”²⁸ O altă explicație ar mai fi că „societatea românească trăiește de mulți ani cu nostalgia lui Țepeș, iar Traian Băsescu a fost destul de inteligent să profite de asta”.²⁹ În

²⁶ Octavian Paler, *Vremea întrebărilor*, ed. cit., pp. 168-169.

²⁷ lipsa politicianului abil cu un caracter charismatic este susținut și de Marius Ghilezan, „Modelul omului politic, al bărbatului de stat sau al liderului charismatic lipsește din mentalul colectiv. Din unghiul de vedere al publicului, pe scenă au urcat numai lichele. De aceea, imaginea omului politic este astăzi asociată cu rapacitatea, goana nebună după îndeplinire, într-un picior, în două, pe targă sau pe dric, după vreo pricopseală, pomană ori mită instituționalizată” în Marius Ghilezan, *Impostura- despre snobism și puterea falsului*, Editura Corint, București, 2008, 195.

²⁸ Octavian Paler, *Despre Traian Băsescu*, în „Cotidianul”, 8 iulie 2005, p. 1.

²⁹ *Idem*.

concluzia acestui editorial aflăm că prin acest conducător al României societatea ar putea înțelege unele exadevăruri despre care nu le place să vorbească, dar care nu sunt străine de ghinioanele noastre istorice.

Dacă abordăm la nivelul general stilul jurnalistic pe teme politice, trebuie, să avem în considerare opinia Luminiței Chiorean, asupra acestor aspecte: „Stilul jurnalistic pledează pentru un imaginar bazat pe metaforizare, strategie discursivă de persuadare a publicului-cititor. Metafora jurnalistică este propusă și fixată ca semantică politică (comunicare specializată) de autoritatea naratorială a unui lider de opinie, ale cărui articole, pamflete și eseuri impun un stil”³⁰.

Referitor la stilul editorialelor realizate de Octavian Paler putem afirma că profunzimea gândirii, subtilitatea și densitatea stilului, ironia și sarcasmul, scepticismul lucid, conștiința estetică și nu în ultimul rând eleganța și implicarea unei lucidități concentrate ne prezintă un scriitor cu o conștiință dublată, una estetică și una morală pe tot parcursul articolelor sale. În stilul editorialelor sau în scrierilor liderilor de opinie care au suflu poetic se poate identifica că „ideile lor devin oglindă a ceea ce individul trăiește și resimte în fiecare «România» pe care o parcurge”³¹ oferind „cititorilor săi umanitatea pe care fiecare trebuie să o recupereze și să o reconsidere”³². Această idee este susținută și de exegeza literară, care afirmă că Octavian Paler în articolele și pamfletele din perioada postdecembristă utilizează abordarea sinceră și responsabilă a fenomenelor politice în limitele raționamentului logic, care este conștient de faptul că nu deține adevărul absolut și întreține o cronică a întrebărilor acestei perioade judecând tarele perioadei ca un afectiv, care gândește cu inima, neputând fi comentatorul rece și distant, ci artistul care vede idealurile mutilate de realitatea crudă chiar decepționantă.³³

Ironia și sarcasmul se poate simți din majoritatea articolelor sale pe teme politice, deoarece el este un spirit justițiar, care nu percepe cum este posibilă o asemenea degradare morală în viața politică. De exemplu într-un interviu realizat de Antena 3 opinia lui Octavian Paler despre actualul șef al statului este una cutremurătoare: „Eu cred că aberația națională numărul unu e la Cotroceni, cred că domnul Băsescu a oficializat mârlnăria. A introdus-o cu stil [...] Mi-e rușine de câte ori îl văd. [...] mulți zic că dă dovadă de sinceritate, eu n-am nevoie de această sinceritate vulgară, trivială care pe mine mă face să-mi fie rușine. Președintele României nu se poate să coboare la acest nivel, eu îl consider un impostor, într-un moment de amurg istoric, «bărbat politic»...dacă asta înseamnă bărbat în România.”³⁴. Totuși, cea mai grotescă comedie, despre care vorbește, la o altă emisiune realizată tot de Mihai Gâdea și Ion Cristoiu, ar fi dacă domnul Boc ar fi premier și Traian Băsescu președinte.

³⁰http://www.upm.ro/cc12/volCCI_I/Pages%20from%20Volum_CCI_I-37.pdf accesat în data de 04. 03. 2016.

³¹http://www.upm.ro/cc12/volCCI_II/Pages%20from%20Volum_texteCCI2-95.pdf p. 815, accesat în data de 12. 2015.

³²*Idem.*

³³ Cf. Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicționarul esențial al Scriitorilor Români*, Editura Albatros, București, 2000, pp. 601-602.

³⁴<https://www.youtube.com/watch?v=QQym8SDJa6I> accesat în data de 26. 02. 2016.

Aceste constatări ale lui Octavian Paler ilustrează o lume politică absurdă în care nonvaloarea și incultura ar fi cele două coordonate centrale, după care se stabilesc legile vieții. Aceste adevăruri mai puțin comode întotdeauna sunt scoase în evidență de scriitorul moralist cu o voce clasică, „mizeria, tot mai mare în România, este mană cerească pentru ambițiile unuia ca Băsescu. Mai ales că ea îl determină pe mulți români, la ora actuală, să nu mai pună nici un preț pe libertate”³⁵.

La nivelul practicilor discursive se poate identifica izul poetic al autorului, astfel stilul său tinde către cel al eseului literar, cel pe care îl practică în majoritatea operelor sale literare, astfel acest demers obișnuit în operele literare își pune amprenta și asupra pamfletelor sale. Iar la nivelul tehnicilor limbajului în titlurile realizate se poate urmări o camuflare a temei articolului și în același timp și o tentă de ironie față de temele politice discutate în articolul respectiv, dar latura ironică se întrevide doar după citirea scrisului, acest aspect este des întâlnit în realizarea titlurilor editorialelor: „jurnalistul stimulează realizarea unui act de comunicare autentic pentru a submina ironic conținutul actului respectiv, pentru a masca ingenios atitudinea față de cele relatate.”³⁶.

Scopul moralizator al articolelor politice se concretizează și printr-un alt mod, realizarea articolelor axiologice, prin care obiectivul jurnalistului Octavian Paler încearcă să se concretizeze mult mai evident, mult mai plin de vervă, de volubilitate.

În această temă se realizează articole despre demnitate, democrație, responsabilitate, personalitate, mândrie, talveg, drumuri, mare, aripi și invenții. Valorile susținute în aceste articole sunt: modestia, noblețea, stare naturala de bucurie, solidaritatea, *gravitația morală*, *confidențialitatea memoriei*, drumurile interioare colective, noblețea memoriei, talvegul vieții, altitudinea, adâncul mării, profunzimea personalității, luciditatea, efortul consecvent, responsabilitatea, îndatorirea, demnitatea și conștiința intransigentă.

Aceste valori sunt analizate de Octavian Paler pe parcursul articolelor, toate sub o formă etică a moralei, după cum explică Teodor Vidam: „Morala în cuprinsul vieții spirituale europene și naționale asigură regularitatea și perseverența fără de care nimic important nu se face. Ea instituie valoarea unității asupra desfolierii nemărginite. Morala ne pregătește pentru acțiune prin polarizarea și valorificarea resurselor intime ale psihismului uman, adică prin intermediul moralității structurează viața din cuprinsul experienței, dându-i un curs unitar în eterogeneitate. Pe parcursul întregii existențe a condiției umane, morala iscă energia necesară trecerii de la ceea ce suntem la ceea ce trebuie să devenim, întreținând atracția către ideal. Morala indiferent de forma sa social-istorică susține libertatea și demnitatea, valori pe care le împiedică să degenereze.”³⁷.

³⁵ Octavian Paler, *Complicii lui Băsescu*, în „Cotidianul” din 17. 10. 2006., p. 2.

³⁶ Monica Bilauca, *Retorică și politică. Mecanisme construcției titlurilor în textul jurnalistic actual*, coord. Emilie Parpala, în „Comunicare, identitate, comparativ”, Editura Universitaria, Craiova, 2013, p. 59.

³⁷ [http://institutuldefilosofie.ro/e107_files/downloads/CFP/Extrase%20CFP%20nr.%202-2011/Teodor%20Vidam%20-%20O%20perspectiva%20critic%20constructiva%20asupra%20gandirii%20etice%20\[CFP%20nr.%202-2011\].pdf](http://institutuldefilosofie.ro/e107_files/downloads/CFP/Extrase%20CFP%20nr.%202-2011/Teodor%20Vidam%20-%20O%20perspectiva%20critic%20constructiva%20asupra%20gandirii%20etice%20[CFP%20nr.%202-2011].pdf)
accesat în data de 04. 03. 2016.

Astfel sub codul eticii moralei sunt analizate valorile de către moraliști. După acest principiu realizează și Octavian Paler articolele sale, însă trebuie amintit și faptul că multe articole pe această temă apar în perioada comunistă, astfel responsabilitatea jurnalistului este una sporită, din cauza organelor de securitate, care știm foarte bine știau și vedeau orice.

Cel mai reprezentativ articol pentru tema axiologică se intitulează *Ceva despre demnitate* apărută în revista *România liberă* în anul 1970. Este o abordare interesantă unde verticalitatea este condiționată de gravitație, „doar gravitația oferă condiția poziției verticale, permițând, omului să iasă din umilința mersului «târâș printre vedenii», cum spune Arghezi, și să se ridice «între un surâs și o lacrimă», vorba lui Byron. Desigur, gravitația singură nu ajunge, iar dovezile acestui adevăr nu sunt numai arhaice. Dar fără ea apar absurde și delimitarea de neant și ideea de a merge drept»³⁸. Totuși așa cum afirmă și scriitorul doar gravitație nu ajunge pentru individ să poată merge cu spatele drept în lume, pentru acesta este nevoie de gravitație interioară și credință ireductibilă într-un ideal, iar nu în ultimul rând este nevoie de morală.

În acest articol ca și în altele sunt prezente definiții personale ale valorilor, în acest caz despre moralitate Octavian Paler consideră următoarele:

„În morală, starea de imponderabilitate e cea mai tristă minciună. Și ce înseamnă, de exemplu, cinicul *ubi bene, ibi patria*, decât o asemenea mincinoasă și lamentabilă stare de imponderabilitate morală unde toate genuflexiunile devin posibile și unde condiția însăși a demnității se dovedește a fi suprimată? Vidul e apatrid și bolnavii de vid nu pot înțelege că există și o altă singurătate decât a lor, una reprezentând doar forma tăcută a gravitației afective în care se clatină arborii cei mai sfinți ai copilăriei chiar și după ce ei nu mai sunt și umbra lor se ridică în picioare să li se substituie... Iată, știu trei nuci undeva într-un sat din Făgăraș care au fost tăiați demult, dar umbra lor stă dreaptă și va rămâne dreaptă în conștiința mea cât voi dura pe lume...»³⁹.

Remarca imponderabilității este una foarte importantă, pentru Octavian Paler nu există fuga de responsabilitate, iar individul trebuie să simtă conform gravitației, și greutatea deciziilor sale, care trebuie să existe o demnitate umană adusă din copilărie, din tinerețe. Dar acest simț al demnității apare doar la individul crescut sub aripa acestei valori, prin experimentarea acestuia de la părinți, mediul înconjurător, altfel nu se poate percepe gravitația interioară a unui individ pentru care aceasta nu a fost adâncită de mediul originar. Chiar dacă individul nu mai trăiește în mediul originar și poate nucii sfinți ai copilăriei se clatină, ei trebuie să simtă în conștiința lor, umbra nucilor drepti. Ultima frază este o dovadă a faptului că el a moștenit această putere de a nu se înclina, de a putea rămâne demn în orice situație, din mediul originar de la nucii bătrâni din Lisa.

³⁸ Octavian Paler, *Ceva despre demnitate*, în „România liberă”, 12 decembrie 1970, p. 1.

³⁹ *Idem*.

Într-un alt articol intitulat *Ceva despre gravitație*, se ajunge la gravitația interioară dintr-o altă ordine de idei, prin faptul că propriile noastre idei au propria lor gravitație, iar dincolo de ele există gravitația morală, care necesită solidaritate, „Dintr-odată gravitația s-a revelat ca o formă a solidarității terestre pe această planetă cu oameni care suferă și mor, cu oameni care muncesc și visează să nu mai existe umanitate ultragiată ci o adevărată și infinit mai intimă și puternică solidaritate. Nu au oare și ideile și sentimentele noastre propria lor gravitație? Iar dincolo de această gravitație morală începe singurătatea.”⁴⁰.

O altă temă importantă, care îl preocupă pe Octavian Paler este cea culturală, chiar dacă această temă apare în majoritatea scrierilor literare, totuși este prezent și la nivelul articolelor sale, un argument fiind pasiunea lui pentru cultură, mitologie, literatură. Pe parcursul celor 36 de ani de jurnalistică Octavian Paler abordează multe subiecte cu teme literare, mitologice, culturale, printre care putem aminti de: Botticelli, Michelangelo, Tițian, Corot, Picasso, Rembrandt, Malevici, Rafael, Géricault, Van Dyck, Erasm, Goethe, Bruegel, Bacchus, Camus, Ortega y Gasset, Don Juan și altele.

Abordarea în aceste articole este una problematizantă în care încearcă să introducă cititorul în lumea culturală prin aș pune întrebări și al îndemna la lectură continuă sau chiar la studierea temei și din alte resurse. Acest aspect este realizat prin multitudinea analogiilor, prin exemplificarea acestor analogii.

Prezentarea aspectelor culturale se realizează în perioada postdecembristă ca „rezistență prin cultură”. Această rezistență se manifestă în moduri diferite în cele două perioade, în cea comunistă și în cea postdecembristă. Dacă în perioada de dinainte de revoluție încearcă să apropie cititorul de diferite arii ale culturii în perioada de după revoluție încearcă să prezinte o imagine reală a societății, care necesită cultură. Astfel de la tema culturală ajungem la cea socială, cea pe care o consideră influențată de organele politice:

„Fenomenul de care ne lovim azi, al dificultății de a vorbi despre niște clase sociale compacte, cu caracteristici bine precizate, e nou, n-a existat până acum în istoria noastră. [...] Comunismul a dat, cum știm, un fals prestigiu clasei muncitoare, invocată demagogic drept clasă conducătoare. Colectivizarea prin teroare a întrerupt legătura ancestrală a țăranului cu pământul, iar boierimea și burghezia au fost șterse din sociologie. Una prin «lichidare», lata prin «des-bughezire». Încât post-comunismul a găsit România cu o populație proletarizată, inclusiv la sate, și cu o enormă birocrație care depindea, și administrativ și mental, de regim. [...] Simplificând (dar nu prea mult!), societatea românească se împarte azi în bogați și săraci. Bogații sunt puțini și, de obicei, cu apucături ciocoiești. Săracii sunt mulți (statisticile vorbesc de aproape 80 la sută din populația țării) și, de obicei, obsedați de grijile imediate. Își plâng agoniseala distrusă de inundații din farmacie în farmacie, în căutarea unui medicament compensat.”⁴¹.

⁴⁰ Octavian Paler, *Ceva despre gravitație*, în „România liberă”, 21 aprilie 1970, p. 1.

⁴¹ Octavian Paler, *Câteva observații sociologice*, în „Gazeta de Sud”, Anul X, nr. 3074, luni, 23 mai 2005, p. 1.

Setea nepotolită de a scrie al jurnalistului Octavian Paler este simțul dreptății și încercarea de a răspândi umanitatea într-o societatea care sângerează, care nu este susținută de mediul politic, tocmai acesta este acuzat de starea în care se află această societate,

„Pentru ce se întâmplă azi cu noi am o explicație. Nu știu cât de corectă e, dar alta n-am. Mă tem că societatea românească s-a săturat să mai ia ceva în serios. Nu-i mai pasă nici de democrație, nici de libertate, nici de șansa de a ne îndrepta spre normalitate. Nu mai crede decât în ceea ce ajută să facă bășcălie de orice. Inclusiv de dramele pe care le trăiește. Firește ar fi ca, având nostalgia valorilor pierdute, s-o dezguste tupeul și mârlnia «noii clase», compusă din parveniți. Ei bine, nu! În loc să fie disprețuiți, semidoctii au devenit modele. Jegul a devenit o sursă de seducție”⁴².

Societatea română a ajuns într-o asemenea stare în care adevăratele valori s-au transformat în nonvalori, iar bășcălia și spiritul ciocoiesc a devenit normalitate, „Ne-am învățat, se pare, cu ideea că bășcălia e folosită ca formă de atac. Te trezești persiflat, dacă n-o apreciezi, că n-ai pic de umor, ceea ce, în România, reprezintă un păcat capital. [...] În plus, cred sincer că, până la un punct, zeflemeaua e, ca și disperarea, o formă de vitalitate.”⁴³ Octavian Paler consideră că orice tragic foarte ușor se metamorfozează în comic, trebuie avut doar simțul umorului, astfel orice situație, eveniment, fapt se bagatelizează din cauza faptului că nimic nu este luat în serios, iar poate „rezistența prin cultură” devine „rezistență prin bancuri”⁴⁴.

Acest aspect al societății se întrevide în foarte multe articole, Octavian Paler considerând că individul din istoria postdecembristă din România se află între bășcălie și „fatalism”, iar din această criză existențială nu poate ieși sau pentru a se sustrage, a uita de ea, schimbă necazul în haz:

„Ne-am învățat, se pare, cu ideea că bășcălia e folosită ca formă de atac. Te trezești persiflat, dacă n-o apreciezi, că n-ai pic de umor, ceea ce, în România, reprezintă un păcat capital. [...] În plus, cred sincer că, până la un punct, zeflemeaua e, ca și disperarea, o formă de vitalitate. Ea a fost, și mai este, o supapă. De aceea nici nu m-am grăbit să dau un sens exclusiv negativ afirmației lui Paul Morand că România e un pământ tragic unde totul sfârșește în comic. Defularea prin zeflemea a avut (și are) și efecte salutare. Din păcate, însă tot ea a favorizat și transformarea «catastrofelor» în «fleacuri». Astfel spus, a favorizat incapacitatea de a lua ceva în serios.”⁴⁵.

Din moment ce această societate pe care ne prezintă Octavian Paler este demoralizată, decăzută din cauza clasei politice, din cauza bășcăliei, din cauza mentalității și nu în ultimul rând pentru că Octavian Paler crede că istoria se repetă, iar trecerea de la „nimic nu e permis” la „totul

⁴² Octavian Paler, *Liberalizarea prostiei*, în „Cotidianul”, Anul XVI, nr. 168 (4543), marți 18 iulie 2006, p. 18.

⁴³ Octavian Paler, *Cealaltă față a bășcăliei*, în „Cotidianul”, Anul XVII, nr. 6 (4688), marți, 9 ianuarie 2007, p. 18.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

e permis” nu a aduc rezolvări, nu a adus o democrație în sensul adevărat al cuvântului. Dacă România reală nu-l satisface pe moralistul Octavian Paler încearcă să creeze o Românie personală,

„Am încercat, totuși, să nu mă îndepărtez de o idee mai veche. Anume că orice om normal are o singură «patrie». Restul sunt «țări». Pentru a reuși, am înfruntat cu stoicismul antipatia tradițională a compatrioților mei față de «pesimiști». M-am lămurit, însă, că ultima iluzie e să crezi că nu mai ai nicio iluzie. Iar rezultatul e cel din impasul psihologic în care mă găsesc azi, după ce am cultivat utopia unei «Românii personale», convins că pot să rămân patriot dacă nu ies pe stradă și nu deschid televizorul; dacă reușesc, deci, să nu țin cont de ce e dincolo de oțetarii pe care îi văd, acum, întunecați de lumina violentă a amiezii. M-am străduit, recunosc, să pun chiar puțin orgoliu în această «privatizare» a solidarității. Mi-am zis că în «România mea personală» surprizele urâte sunt excluse.”⁴⁶.

În această lume personalizată, scriitorul parcă s-ar retrage ca-ntr-un turn de fildeș, iar a trăi fără să existe în jurul lui partide politice și nici șefi de stat, poate că această Românie personală ar fi una egoistă, dar altfel nu o poate percepe, „Și n-o pot opune fiindcă o «Românie personală» rămâne meschină și egoistă, oricât aş fi de atras să mă baricadez în ea pentru a nu permite realității să fisureze ceea ce mă leagă de părinți. Tot ce pot spune în apărarea ei e că vreau să mă apăr de riscul de a ajunge să-mi detest și țara după ce m-am văzut obligat, în ultimii ani, să detest cam tot ce se întâmplă strident în ea. Nu vreau să confund România cu învârtiții momentului care patrulează pe destinul ei, profitând de împrejurarea că noi, românii, nu ne mai comportăm, se pare, ca un popor (în caz că mai suntem un popor)”⁴⁷.

În concluzie putem afirma că jurnalistul Octavian Paler este o conștiință intansigentă⁴⁸, care este stimulat de perioada în care își realizează articolele, aceste aspecte social-politice și culturale îl determină la menținerea reperelor stabile impuse de comunism, iar după această perioadă de luare de inițiative pentru îmbinarea și chiar contopirea echilibrată a socialului și moralului în articolele sale. Nu în ultimul rând, nevoia de schimbare îl determină la un limbaj accesibil pentru oricare lector, iar astfel lizibilitatea textului are scopul de redimensionarea moralei în rândul cititorilor determinând astfel societatea la redescoperirea umanității, la respect, la alungarea politicianului corupt și, nu în ultimul rând, la un dialog autentic, prin simularea unui act de comunicare între jurnalist, moralizatorul vehement și lectorul său.

⁴⁶ Octavian Paler, *România personală*, în „Cotidianul”, Anul XVI. nr. 216 (4591), marți, 12 septembrie 2006, p. 18.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ „Iatura morală intansigentă” este constatat de Cornel Moraru în articolul *Conștiința nemulțumită*, în revista „Vatra”, 20, nr. 6, iulie 1990, p. 6.

Bibliografie

1. Paler, Octavian, *Vremea întrebărilor*, Editura Polirom, Iași, 2011.
2. Paler, Octavian, *A patra putere enervează celelalte puteri*, în „Curentul”, Anul III., nr. 254 (615), joi, 28 octombrie 1999.
3. Paler, Octavian, *În ajunul sesiunii jubilar-corespondență telefonică de la Octavian Paler*, în „România liberă”, Anul XXVIII, nr. 8079, 14 octombrie 1970.
4. Paler, Octavian, *Cui prodest?* (2), în „România liberă”, nr. 3057, marți, 11 aprilie 2000.
5. Paler, Octavian *Cui prodest?* (5), în „România liberă” 24 aprilie 2000.
6. Paler, Octavian, *Cui prodest?* (3), în „România liberă”, 14 aprilie 2000.
7. Paler, Octavian, *Cui prodest?* (4), în „România liberă”, 18 aprilie 2000.
8. Paler, Octavian, *Despre Traian Băsescu*, în „Cotidianul”, 8 iulie 2005.
9. Paler, Octavian, *Complicii lui Băsescu*, în „Cotidianul” din 17. 10. 2006.
10. Paler, Octavian, *Ceva despre demnitate*, în „România liberă”, 12 decembrie 1970.
11. Paler, Octavian, *Ceva despre gravitație*, în „România liberă”, 21 aprilie 1970.
12. Paler, Octavian, *Câteva observații sociologice*, în „Gazeta de Sud”, Anul X, nr. 3074, luni, 23 mai 2005.
13. Paler, Octavian, *Liberalizarea prostiei*, în „Cotidianul”, Anul XVI, nr. 168 (4543), marți 18 iulie 2006.
14. Paler, Octavian, *Cealaltă față a bășcăliei*, în „Cotidianul”, Anul XVII, nr. 6 (4688), marți, 9 ianuarie 2007.
15. Paler, Octavian, *România personală*, în „Cotidianul”, Anul XVI. nr. 216 (4591), marți, 12 septembrie 2006.
16. Bilauca, Monica, *Retorică și politică. Mecanismele construcției titlurilor în textul jurnalistic actual*, coord. Emilie Parpala, în „Comunicare, identitate, comparativ”, Editura Universitaria, Craiova, 2013.

17. Boia, Lucian, Mitologia științifică a comunismului, traducere din franceză de autor, Editura Humanitas, București, 2000.
18. Cărtărescu, Mircea, Ochii căprui al dragostei noastre, Editura Humanitas, București, 2002.
19. Diaconescu, Romulus, O lume a dialogului, Editura Cartea Românească, București, 1994.
20. Domenach, Jean-Marie, Propaganda politică, Editura Institutul European, Iași, 2004.
21. Ghilezan, Marius, Impostura- despre snobism și puterea falsului, Editura Corint, București, 2008.
22. Manolescu, Nicolae, Cum citim, Colecția „Studii” coordonată de Alexandru Mușina, ediție îngrijită de Al. Cistelean, Editura Aula, Brașov, 2006.
23. Manolescu, Nicolae, Istoria critică a literaturii române – 5 secole de literatură, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
24. Moraru, Cornel, Conștiința nemulțumită, în revista „Vatra”, 20, nr. 6, iulie 1990.
25. Oprea, Nicolae, Opera și autorul, Colecția Deschideri, Seria Eseuri, Editura Paralela 45, Pitești, 2001.
26. Rad, Ilie, Incursiuni în istoria presei românești, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2008.
27. Zăciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel (coord.), Dicționarul esențial al Scriitorilor Români, Editura Albatros, București, 2000.
28. <http://novaapollonia.ro/2014/03/06/cum-trait-inceputurile-presei-postdecembriste/> accesat în data de 15. 02. 2015.
29. <http://jurnalul.ro/editorial/presa-postdecembrista-sub-semnul-neasezarii-31389.html> accesat în data de 05. 03. 2016. ;
<http://novaapollonia.ro/2014/03/06/cum-trait-inceputurile-presei-postdecembriste/> accesat în data de 05. 03. 2016.
30. <http://www.evz.ro/mostenirea-furata-a-lui-octavian-paler-1036230.html> accesat în data de 02. 03. 2015.
31. <http://revistacultura.ro/nou/2015/08/fictiune-vs-non-fictiune-reprezentari-ale-revolutiei-din-1989-in-literatura/> accesat în data de 01. 03. 2016

32. http://www.upm.ro/cci12/volCCI_I/Pages%20from%20Volum_CCI_I-37.pdf
accesat în data de 04. 03. 2016.
33. http://www.upm.ro/cci12/volCCI_II/Pages%20from%20Volum_texteCCI2-95.pdf p. 815, accesat în data de 12. 12. 2015.
34. <https://www.youtube.com/watch?v=QOym8SDJa6I> accesat în data de 26. 02. 2016.
35. [http://institutuldefilosofie.ro/e107_files/downloads/CFP/Extrase%20CFP%20nr.%202-2011/Teodor%20Vidam%20-%20O%20perspectiva%20critic%20constructiva%20asupra%20gandirii%20etice%20\[CFP%20nr.%202-2011\].pdf](http://institutuldefilosofie.ro/e107_files/downloads/CFP/Extrase%20CFP%20nr.%202-2011/Teodor%20Vidam%20-%20O%20perspectiva%20critic%20constructiva%20asupra%20gandirii%20etice%20[CFP%20nr.%202-2011].pdf) accesat în data de 04. 03. 2016.

GERMAN AND FRENCH FORERUNNERS OF THE FANTASTIC LITERATURE

Ana Alexandra Sanduloviciu

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

Abstract: At the end of the 18th century, the new directions in thinking announced the emergence of a new literary movement, Romanticism, within which interest in probing the human soul, in dreams, revery, the uncanny and the fantastic occupies a central place. This article focuses on how, in the context of this new mental paradigm, the fantastic genre takes shape on the literary stage in France, anticipated by forerunners such as the English Gothic novel, the black novel and a series of writers from the German literature (Novalis, L.Tieck, E.T.A. Hoffmann) or the French literature (Jacques Cazotte).

Key-words: New Mental Paradigm, Romanticism, Fantastic, Dream, Revery.

În Franța, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, peisajul mental, apoi și cel literar, traversează o etapă de importante transformări, datorită unei adevărate avalanșe de idei înnoitoare și curente de gândire care circulă la nivel european și repun în discuție viziunea asupra existenței și poziționarea omului în raport cu divinitatea așa cum erau acestea concepute de filosofi și scriitorii clasici și, mai apoi, iluminiști. Este vorba, de fapt, de perioada premergătoare apariției curentului romantic, ai cărui susținători și promotori vor nega, vor repudia ordinea, rațiunea, perfecțiunea cerute de tradiția clasică. De altfel, propensiunea spre schimbare, spre o totală metamorfoză a canoanelor de gândire și literare este firească, având în vedere severa dominație a iluminismului/raționalismului, precum și moștenirea austeră a clasicismului. Scriitorii romantici își vor face din imaginație principalul refugiu contra unei realități care nu îi mulțumește. Și, dacă timpul descătușării, al căutării libertății spirituale a venit, romanticii nu se sfiesc să descopere și să scoată la iveală un întreg arsenal/o întreagă lume de semne, simboluri magice, personaje bizare care trăiesc, în operele pe care ei le imaginează, în două sau mai multe realități paralele. Tot acum, elementul oniric dobândește un loc aparte în literatură, alături de întoarcerea la sursele oferite de folclorul fiecărui popor și de moștenirea lăsată de tenebrosul Ev Mediu. Cititorul, plictisit de limitarea și cumințenia operelor clasice, simte nevoia unui alt fel de literatură și manifestă o curiozitate exacerbată pentru evenimentele stranii ori chiar violente, pentru cultivarea misterului și chiar pentru participarea la tot felul de practici și adunări oculte, în

speranța de a ieși din banal, de a descoperi ceva nou și incitant¹; evadarea din real, deschiderea spre vis, spre o altă stare decât aceea a conștiinței se ating prin lecturi specifice, poate chiar prin practicarea unor ritualuri oculte sau prin frecventarea unor secte ori societăți teozofice.

Toate noile tendințe nu sunt întâmplătoare și nu vor rămâne izolate. Ele vor antrena schimbarea mentalității sfârșitului de epocă, iar pentru a se trece din planul mentalului în cel al esteticului, mai exact al literaturii, nu mai este decât un pas. Ordinea, rațiunea filosofilor, seninătatea clasică pălesc în fața sentimentelor vagi, nedefinite, în fața celui "mal du siècle" ce va pregăti trecerea la o nouă paradigmă mentală.

Imaginarul acestei perioade poate fi caracterizat, de asemenea, printr-o serie de elemente specifice: vis, coșmar, reverie, fantasmă etc. Terenul este pregătit și de așa-zisii "illuminés", între care cei mai influenți au fost suedezul Emmanuel Swedenborg, Martines de Pasqually și Claude de Saint-Martin². Doctrinile lui Swedenborg pătrund în Franța pe la 1770. Teoriile sale despre vis vor fi descoperite și utilizate de foarte mulți scriitori ai secolului următor.

Jean Decottignies, cercetând această perioadă, afirmă că acum se deschide, în Franța, începutul erei coșmarului, înțelegând prin coșmar "toute construction mentale destinée à satisfaire les impulsions de l'instinct en conflit avec le réel et le sens commun"³. Pe parcursul cărții sale, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique*, autorul urmărește, în primul rând, manifestările literare care se apropie de mister, de o poetică a tenebrosului, aparținând, de cele mai multe ori, sferei fantasticului. Este demonstrat, astfel, rolul catartic al visului, halucinației, coșmarului, cercetătorul concluzionând că acestea dețin în epocă reale funcții terapeutice: "[...] nous assistons, dans le courant du XVIIIe siècle, à une promotion de cette hygiène psychique, qui consiste à réduire les tensions instinctuelles par l'hallucination compensatrice"⁴.

Semnele schimbării încep să se vadă tot mai pregnant în literatură. Poate și datorită unui public care și-a modificat în bună parte gusturile. Sătul de domnia rațiunii și de demonstrații științifice, cititorul vrea o literatură care să răspundă – în planul imaginarului – aspirațiilor, pornirilor, reveriilor sale. Mai mult, este apreciat tot ceea ce provoacă emoții puternice, șocuri, ceea ce induce frica sau suscită cruzimea⁵. Astfel, literatura va reprezenta, după ocultism (cu șirul său de secte dedicate ceremoniilor și ritualurilor ezoterice), o a doua treaptă de temperare a tensiunilor și domolire a pasiunilor și elanurilor excentrice și insolite care caracterizau generația pre-revoluționară; iar cele două forme literare care vor cunoaște un mare succes în epocă sunt melodrama, aparținând genului dramatic, și romanul gotic.

Romanul gotic englez, primul în ordine cronologică, răspunde preferințelor unei mari părți a publicului iar "l'influence noire" va dura în Franța până în jur de 1840. Inițiatorul noii tendințe romanești este Horace Walpole, căruia îi apare în 1764 *The Castle of Otranto* (*Castelul*

¹ Cf. Jean Decottignies, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique*, Université Lille III, 1973, pp. 4-24.

² P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José-Corti, 1951, p.16.

³ Jean Decottignies, *op. cit.*, p. 19.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Idem*, pp. 35-36.

din Otranto). Autorul scrie în prefață că s-a străduit să dea o cât mai mare notă de verosimil acțiunii și personajelor, intitulându-și romanul „dramă”. În 1797, Ann Radcliffe publică *The Italian (Italianul)*, urmat de *The Monk (Călugărul)* lui M.G.Lewis. Seria romanelor negre continuă și grație audienței cunoscute de Walpole. Însă Ann Radcliffe îmbunătățește întrucâtva genul. Trama epică, deși foarte asemănătoare cu aceea a predecesorului ei, se apropie mai mult de iluzia realului, personajele sunt mai bine construite, împărțite, firește, în câteva tipuri. Și fabula romanelor lui Lewis urmează același curs al evenimentelor: conflictul între tânăra inocentă și personajul masculin care concentrează toate atributele răului. În rest, subiectul este saturat de ingrediente specifice genului: prezența misterului, noaptea, ruinele, peștera, fantoma, prezicerile, otrăvirile etc.

Spre deosebire de restul autorilor gotici, Ann Radcliffe practică un fantastic explicat, în timp ce în povestirile sau romanele altor autori perspectiva supranaturală se păstrează până în final, misterul rămânând nedelegat. Acesta va fi, de altfel, modelul urmat de scriitorii fantastici ai secolului al XVIII-lea. Deși repede căzut în desuetudine, datorită multiplelor sale scheme repetitive, care sfârșesc prin a plictisi și obosi lectorul, romanul gotic rămâne, totuși, interesant pentru modul în care a reușit să răspundă aspirațiilor și așteptărilor unei părți a publicului, în special cel feminin. Se poate considera că operele din această categorie erau scrise pentru a fi trăite la nivelul eroinei, cu care posibila cititoare se identifica⁶.

La numai câțiva ani după ce în Anglia apăruse *The Castle of Otranto* al lui Horace Walpole, Jacques Cazotte publică, în Franța, *Le Diable amoureux* (Diavolul îndrăgostit - 1772), considerat primul roman fantastic modern. Declarându-se ostil rațiunii filosofilor, Cazotte se arată atras de științele oculte; frecventează diferite secte, fără a se lăsa, însă, convins de niciuna. Scriitorul își lasă fantezia să zburde în povestirile de tinerețe, imaginând tot felul de situații supranaturale, privindu-și personajele cu umor și ironie. Lucrurile se schimbă odată cu *Le diable amoureux*, text care anunță fantasticul literar al secolului următor. Formula narativă a romanului lui Cazotte alternează realul cu fantasticul, creînd atmosfera de ambiguitate considerată de unii critici drept o incontestabilă marcă a supranaturalului. La sfârșit, cititorul poate afirma, plin de convingere, că tocmai a parcurs o narațiune fantastică adevărată, în care fantomele și evenimentele supranaturale nu au mai fost negate sau explicate pe cale rațională de narator. Mai mult, pe lângă faptul că textul este scris la persoana I, naratorul identificându-se, totodată, cu eroul faptelor povestite, scriitorul a știut să construiască o lume narativă credibilă, realistă, pentru a oferi producerii supranaturalului un cadru adecvat, solid.

În Germania, fantasticul începe să se contureze tot acum, într-o direcție puțin diferită față de cele deja prezentate, deși încadrabilă în trăsăturile generale ale viitoarei mișcări romantice. Scriitorii vor să depășească limitele artei clasice „prin subiectivismul simțirii, fanteziei și umorului în roman, prin încercarea mitică a unor forțe divine, oglindită într-o nouă lărgire și sinceritate a limbajului liric, prin înțelegerea primejdiilor cărora omul le este expus în

⁶Idem, p. 53.

contradicțiile dintre cunoaștere și eroare, în mijlocul unei realități indescifrabile”⁷. Spirite exaltate, ei se avântă în explorarea sufletului, descoperind, totodată, inconștientul și nebănuitele rezerve ascunse în el, care vor constitui și o extraordinară sursă de inspirație pentru literatura secolului al XIX-lea, dar și a celui următor. Fericirea lor se hrănește din interior, fiindcă realitatea îi nemulțumește profund. Astfel, ei își creează propria lume interioară, recurgând la vis, la mituri ori la o lume fantastică, paralelă cu cea reală, banală, plictisitoare, ori repun în drepturi evul mediu german, cu încărcătura sa de mituri și legende populare.

Mai mulți scriitori germani descoperă în fondul vechilor legende sursele necesare pentru povestirile lor. Acest gest nu este întâmplător, ci caracteristic pentru gândirea romanticilor, care glorifică trecutul ori își imaginează tot felul de lumi viitoare (Novalis), doar pentru a se sustrage presiunilor prezentului. Povestirea, basmul, povestea sunt cultivate în epocă deoarece se pretează atât de bine năzuințelor înalte ale romantismului german; alegoria (Novalis), atmosfera de basm (Tieck), visul împletit cu realitatea, ironia, umorul (Hoffmann) sunt tot atâtea mijloace ale prozei narative germane ale acestei perioade. De altfel, povestirea este genul romantic cel mai important în Germania începând cu frații Schlegel și cu L. Tieck⁸. Influența acestui tip de proză se va face simțită și în Franța, unde, la început de secol, dar mai pregnant după 1830, această specie epică va avea o dezvoltare apreciabilă⁹.

Proza lui Tieck înclină mai mult spre basmul popular, fantasticul său fiind dominat de elemente ale supranaturalului folcloric. Scriitorul rămâne încă la granița dintre miraculos și fantastic, într-un spațiu unde blestemul, interdicția, aparițiile supranaturale nu trezesc uimirea nimănui (*Eckbert cel Blond - Der blonde Eckbert*, 1796); eroii, închiși simbolic în cercul magic al existenței, trebuie să aleagă între calea cea bună ori cea rea. Ei nu se ridică, însă, la înălțimea chemării, deși o mulțime de ocazii apar în sprijinul lor. De fapt, în această povestire apar câteva motive preluate din legendele populare, pentru care romanticii manifestă, precum s-a mai observat, un interes deosebit: piedicile ce pun la încercare curajul Berthei (stâncile, pădurea etc.), bătrâna din pădure, reprezentând ajutorul năzdrăvan etc.¹⁰. Urmându-l pe Tieck, Clemens Brentano și Achim von Arnim scriu basme de aceeași factură, publicând chiar o culegere de cântece populare din evul mediu german, *Cornulminunatalbăiatului (Des Knaben Wunderhorn)*¹¹. Și ei rămân, deocamdată, pe același palier, al miraculosului de sorginte folclorică.

În Franța, scriitorii romantici recurg, însă, mai rar la fondul popular autohton sau străin. Charles Nodier se va inspira din folclorul scoțian, în urma unei excursii în Scoția. Așa apare *Trilby ou le lutin d'Argail (Trilby sau spiridușul din Argail)*, povestea unui spiriduș care bântuie casele țăranilor dintr-un sat scoțian. Mitul spiritelor ocrotitoare ale căminului circulă, de altfel, în folclorul multor popoare, și în zona balcanică.

⁷ Fritz Martini, *Istoria literaturii germane*, București, Univers, 1972, p. 280.

⁸ Cf. Fritz Martini, *op. cit.*, pp. 278-307.

⁹ Cf. P.-G. Castex, *op. cit.*, pp. 64-80.

¹⁰ Cf. V.I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, București, Univers, 1973, p. 184.

¹¹ Fritz Martini, *op. cit.*, p. 292.

Alți doi scriitori germani, La Motte-Fouqué și Adalbert von Chamisso, sunt autorii unor povestiri în care se produce, deja, despărțirea de filonul popular. Trama narativă a acestor texte este mai amplă, mai complexă. Între ele, trebuie amintită *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (*Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl* -1814), a lui Chamisso. Motivul umbrei, care stă la baza nuvelei, există în majoritatea mitologiilor, iar literatura fantastică îl va folosi din plin, asociat de multe ori cu cel al dublului sau al pactului cu diavolul. Chamisso nu mai scrie, precum Tieck, doar un basm fantastic, ci o povestire în care se vede clar că rolul naratorului a fost exploatat cu bună-știință; poziția povestitorului, nu numai martor, ci și erou al unei incredibile aventuri, și descrierile minuțioase spulberă atmosfera tihnită a poveștilor cu care era obișnuit cititorul. Acțiunea se situează în plin real, la lumina zilei, așa cum povestește însuși Peter Schlemihl. Toate întâmplările prin care trece sunt de-a dreptul incredibile, începând cu prezența malefică a omului în gri, căruia Peter acceptă să îi vândă propria umbră în schimbul unei sume de bani, și continuând cu seria de pățanii ulterioare. Sensurile nuvelei trebuie căutate la un alt nivel, acela al simbolurilor: într-o lume preocupată doar de aspectele materiale ale existenței, Peter Schlemihl, datorită experienței sale, devine un alt om, prețuind mai mult valorile interioare și nu banii și faima.

Inspirația fantastică își găsește un reprezentant aparte în tânărul Novalis, care are o orientare oarecum diferită, însă determinantă în interiorul curentului romantic. La Novalis, fantasticul nu mai este alimentat numai de literatura populară, ci și de o neobosită imaginație aliată cu ideile mistice și filosofice ale autorului. Experiențele de viață îi sporesc sensibilitatea, îi deschid „drumul spre propria sa natură”¹². Ideea nebănuitei profunzimi a sufletului, în abisurile căruia se deschide un întreg univers – inconștientul -, credința potrivit căreia artistul este un demiurg datorită harului său vor avea un rol hotărâtor asupra sensibilității romantice (în Franța, Victor Hugo, în România, Mihai Eminescu, mai târziu, formulează aceeași idee). Romanul *Heinrich von Ofterdingen* este, de exemplu, o carte a formării unui tânăr, precum *Wilhelm Meister* al lui Goethe, însă, spre deosebire de Wilhelm, Heinrich nu caută un loc în cetatea oamenilor; el caută floarea albastră, obiectul dorului său nemărginit. Dar în romanul lui Novalis nu poate fi vorba de fantasticul canonic încă, pe de-a întregul, pentru că acțiunea nu se desfășoară în lumea noastră, ci într-un spațiu mitic, primordial.

E.T.A. Hoffmann, unul dintre primii reprezentanți ai romantismului german, cumulează în proza sa tendințele cele mai specifice ale autorilor romantici de până la el. De la structurile de pe acum tradiționale ale basmului inspirat de miturile și legendele populare, proza lui Hoffmann va evolua spre o formă narativă mai complexă: aceea a povestirii. Spațiul povestirii este depopulat de o întreagă lume de personaje ieșite direct din poveste și mit, precum piticii, zânele ori uriașii, pentru a fi reînvestit cu atributele unei specii epice mult mai elaborate, nuvela fantastică. Elementul oniric, timpul, spațiul, inconștientul fuzionează aici cu mitul pentru a anunța fantasticul modern al secolelor al XIX-lea și al XX-lea.

¹²Fritz Martini, *op. cit.*, p. 287.

În jurul anului 1830, opera lui E.T.A. Hoffmann începe să fie tradusă în Franța cu mult entuziasm, bucurându-se de un mare succes, deși critica este scindată în două direcții, una a admiratorilor convinși de talentul inovator al autorului german, cealaltă a celor care contestă originalitatea și latura novatoare a scrierilor lui Hoffmann, considerându-l doar un simplu inventator de povești cu fantome și întâmplări stranii¹³. În rândul admiratorilor de seamă ai celebrului scriitor se numără, în Franța, Charles Nodier, care publică în 1830 studiul *Du fantastique en littérature*, în care comentează în termeni elogioși povestirile lui Hoffmann¹⁴. Mai mult, cuvântul „fantastic”, folosit întâia oară pentru a desemna povestirile autorului german, capătă noi conotații, devenind un fel de etichetă pentru lucruri și subiecte diverse, constituindu-se într-o adevărată modă literară¹⁵.

Așa cum s-a mai observat în lucrarea de față, orizontul de așteptare al cititorilor acelor timpuri era pregătit pentru o literatură făcută să provoace teama și să scoată la lumină sentimente obscure, inexplicabile. Mentalul epocii era dominat în bună parte de atracția spre mister, spre ocult. Însă trebuie făcută precizarea că proza lui Hoffmann reprezintă mult mai mult decât atât, are înțelesuri mult mai profunde, rămase, însă, în acel moment, inaccesibile marelui publicului, educat prin citirea foiletoanelor și romanelor gotice, în bună parte, în care supranaturalul își găsește în final o explicație logică, rațională, ale căror maestră fusese Ann Radcliffe. Dând la o parte un val superficial, care i-a făcut pe mulți să-l numească „Hoffmann al fantomelor”, trecând, deci, de un prim nivel al prozei hoffmanniene, se pătrunde într-o lume încărcată de semne și imagini care susțin, de fapt, un fantastic interior. Poate prea modern pentru timpul său, Hoffmann a putut fi înțeles abia mai târziu, însă cel puțin în Franța a marcat sensibilitatea unei întregi generații, aceea a autorilor romantici și nu numai de literatură fantastică (Charles Nodier, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, mai târziu Guy de Maupassant, Charles Baudelaire etc.).

Povestirile lui Hoffmann propun și instaurează o nouă poetică, una a imaginarului; în epocă, autorul basmului *Der goldene Topf* (*Urciorul de aur*) este considerat un inițiator, alături de Victor Hugo, care desființase în *Prefața la Cromwell* regulile teatrului clasic, iar în *Orientales* (*Orientale*), pe cele ale poeziei clasice. Hoffmann este și el, deci, alăturat de criticii și de scriitorii francezi ai momentului, orientărilor noii școli¹⁶.

La Hoffmann, ca la E.A. Poe mai târziu, ca la Gérard de Nerval sau la Guy de Maupassant, fantasticul pune în scenă și analizează propria aventură interioară. Universul dualist, scindat al scriitorului german reflectă foarte bine problematica schizoidă a fantasticului, a omului modern chiar, împărțit între două mentalități de a vedea lumea¹⁷. De aici, existența a două tipuri de personaje, primele bucurându-se de ironia acidă a scriitorului, apariții șterse care nu întrețin nici o relație cu supranaturalul: directorul-adjunct Paulmann din *Der goldene Topf*, secretarul

¹³ Cf. Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, pp. 46-56.

¹⁴ *Idem*, p.54.

¹⁵ *Idem*, pp. 64-68.

¹⁶ Cf. P.-G. Castex, *op. cit.*, p. 46.

¹⁷ Cf. Jean Fabre, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992.

intim Tussman și consilierul Vosswinkel, din *Die Brautwahl* (*Alegerea unei logodnice*) ș.a. ; cealaltă categorie aparține exaltaților, sufletelor poetice : Anselmus (*Der goldene Topf*), Nathanaël (*Der Sandmann - Omul de nisip*), Edmund (*Die Brautwahl*), Elis Fröbom (*Die Bergwerke zu Falun - Minele din Falun*), zânele și magicienii care întrezăresc supranaturalul sau transformă, prin simpla lor prezență, ceea ce este banal în miraculos¹⁸. Și personajele feminine formează două grupe caracterologice, fiind clasificabile în virtutea aceleiași idei: aparițiile normale, cât se poate de terestre (Veronica, *Der goldene Topf*, Clara, *Der Sandmann*, Albertina, *Die Brautwahl*) ; aparițiile ideale (Serpentina, proiecție a visurilor și aspirațiilor studentului Anselmus), care ascund uneori sub masca perfecțiunii puteri și intenții malefice (Olimpia, în *Der Sandmann*).

Charles Nodier va crea, în literatura franceză, după exemplul personajului hoffmannian Anselmus din *Der goldene Topf*, un erou deopotrivă de adâncit în lumea visului și a reveriei, considerat de ceilalți un nebun – Michel, din povestirea *La Fée aux Miettes* (*Zâna firimiturilor* - 1832). În 1830, scriitorul revine la povestirea fantastică, adevărata sa vocație literară. Apăsător de neconținută trecere a timpului, nemulțumit de propria existență și de ceea ce se petrece în mediile apropiate lui, Nodier se refugiază într-un univers imaginar a cărui singură materializare vor fi cele câteva nuvele pe care le publică. Evadarea în somn, apoi uitarea, visul, disoluția realului, nebunia se întrepătrund în aceste scrieri, amintind în linii mari de stările echivalente caracteristice prozei lui Novalis și Hoffmann. Nodier recurge în mare parte la experiențele, la imaginația și la universul gândirii unui scriitor situat într-un alt spațiu existențial și mitic, mai matur, bântuit de vise și angoase numai ale lui. *La Fée aux Miettes* face parte din *Le Cycle des Innocents* (1830-1833). S-a afirmat că povestirea a fost inspirată și de *Klein Zaches, genannt Zinnober* (*Piticuț zis și Cinabru*) ori de *Prinzessin Brambilla* (*Prințesa Brambilla*), ambele aparținând lui E.T.A. Hoffmann. Însă evidentă este asemănarea dintre Michel și Anselmus, având amândoi o mai veche prefigurare în Heinrich von Ofterdingen, personajul lui Novalis. Romanul scriitorului german, ca, de altfel, și cele două povestiri, urmărește traseul inițiativ al eroului, fiindcă, printr-un proces cunoscut și mereu utilizat literar, la capătul oricărei călătorii, personajul tânăr, prin contactul nemijlocit cu realitatea, se va transforma, va putea să afle calea ce i-a fost destinată. Michel se va confrunta, la fel ca în *Der goldene Topf*, cu două personaje feminine, zâna firimiturilor și Folly Girlfree; ultima, asemenea Biondettei din *Le Diable amoureux*, vrea să-l abată pe erou din drumul său. Ca și în proza lui Hoffmann, personajele feminine sunt iarăși împărțite în două clase: reale și ideale. Serpentina și zâna – apărută sub două înfățișări, a bătrânei și a reginei Belkiss – îi susțin la nevoie pe cei care cred cu adevărat în idealul lor. Așa cum pe Heinrich von Ofterdingen un dor nemărginit îl va face să pornească în căutarea Florii Albastre, Anselmus trăiește doar pentru a găsi floarea de crin (simbolul purității, al paradisului), iar Michel, situat într-un spațiu diferit, atât sub aspectul mitic propriu-zis, cât și sub acela al simplei experiențe de viață, visează la „mandragora care cântă”. Învățătura care se poate extrage din aceste încercări, trăite altfel de fiecare erou, este până la urmă aceeași: pe cei

¹⁸ Ingeborg Köhler, *Baudelaire et Hoffmann*, Uppsala, 1979, p. 39.

prea slabi, căutarea idealului îi poate lesne doborî, simpla aventură transformându-se într-un joc periculos. Anselmus și Michel nu fac parte, însă, dintre ei, nu vor fi niște învinși, ca Nathanaël din *Der Sandmann* sau ca Raphaël de Valentin din *La peau de chagrin* (*Pielea de sâgri*) de Balzac, care vrea de mai multe ori să-și pună capăt zilelor. Mentalitatea care îi domină, așa cum observă Ingeborg Köhler în studiul citat, va fi, în consecință, aceea a unor luptători, conștienți fiind că nimic nu le va fi dăruit, că totul trebuie obținut prin luptă: ”dans *Le Pot d’or*, l’archiviste Lidhorst montre le chemin à Anselme en disant: «Mais c’est exclusivement du combat que sortira ton bonheur dans une vie supérieure. Tu es en butte à des principes hostiles et seule la force intérieure avec laquelle tu résisteras aux tentations peut te sauver de l’opprobre et de la ruine». La lutte est donc représentée comme le sens même de la vie dans les **Märchen**, où le héros doit subir des épreuves pour conquérir le salut, comme dans *Le Pot d’or* et *Maître Puce*”¹⁹. Michel, personajul lui Nodier, nu este, totuși, ferit de angoase, chiar de tentațiile refugiului în tărâmul dezechilibrului psihic, al nebuniei. Nimeni nu poate ști exact dacă ceea ce povestește el s-a întâmplat cu adevărat sau este rezultatul unei alunecări anormale în fabulos, construcție imaginară a unei minți care percepe realitatea și reacționează într-un fel aparte. Este posibil, iarăși, ca scriitorul francez să se fi inspirat și din *Die Serapionsbrüder* (*Frații Serapion* - 1819-1821), o altă nuvelă a lui Hoffmann; aici, eroul Ciprian povestește despre discuțiile sale cu contele von P., care a înnebunit și își imaginează că ar fi reîncarnarea martirului Serapion. Ciprian încearcă să-l lecuiască de aceste iluzii, dar nebunul îi răspunde că are încredere doar în spiritul creator de viziuni interioare, nu și în principiul realității.

Chiar dacă Nodier se află uneori sub înrâurirea lui Hoffmann, el este un scriitor de o cu totul altă factură, poate lipsit de duritatea prozatorului german, căutând în literatură o protecție contra lumii exterioare. Grăunțele de inspirație primit de la Hoffmann, dar și din alte opere ale literaturii germane, va rodi într-un chip original, dezvoltându-se grație experienței directe a scriitorului și interesului său pentru vis și fantastic.

Într-un plan apropiat se situează Balzac, când publică, în 1830, *L’Elixiredelonguevie* (*Elixirul de viață lungă*), povestire cu un subiect fantastic, nici prima, nici ultima de acest fel. Trebuie amintit că scriitorul, preocupat încă din anii tinereții de filosofie și mistică, se consideră un vizionar și își propune să descrie omul nu numai în relațiile sale cu semenii, ci și în relațiile cu lumea nevăzută²⁰. Fantasticul va răspunde, deci, nemăsuratei sale dorințe de cunoaștere, dar și unor ambiții ce prind viață prin personajele sale.

În ceea ce privește povestirea *L’Elixir de longue vie*, se pare că apropierea de romanul lui Hoffmann *Die Elixire des Teufels* (*Elixirale diavolului*) se rezumă doar la titlu. În rest, mitul lui don Juan, pe care Balzac îl recrează într-o manieră originală, nu are nimic în comun cu istoria fratelui Médard. Scriitorul francez abordează, ca și Nodier, într-o manieră proprie fantasticul. Romanul *La Peau de chagrin* (1831) pleacă, incontestabil, de la un nucleu epic fantastic: tânărul Raphaël de Valentin primește de la un anticar o piele de sâgri, care se micșorează de câte ori

¹⁹ Ingeborg Köhler, *op. cit.*, p. 27.

²⁰ Cf. P.-G. Castex, *op. cit.*, p. 169.

acesta își exprimă o nouă dorință. Și, cum personajul nu își refuză nimic, ducând o viață agitată, talismanul său se va micșora în curând foarte tare. Raphaël nu își poate schimba destinul; el va dispărea odată cu ultimul petec de piele. Din punctul de vedere al elementului supranatural, romanul începe promițător; atmosfera și decorul sunt perfect adaptate cerințelor fantasticului, fiind dintre cele mai sumbre, ajutându-l pe cititor să pătrundă în lumea textului și a întâmplărilor insolite. Pielea de sagri, obiectul magic pe care Raphaël îl primește, nu întâmplător, într-un anticariat (loc înzestrat cu virtuți magice, ce apare și în alte povestiri fantastice), încărcat de obiecte foarte vechi, amintește de momentul în care Peter Schlemihl, personajul lui Chamisso, capătă de la omul în gri fatidica pungă cu bani. Ambii au devenit bogați, însă Peter își vinde umbra – care, în multe mitologii, echivalează cu sufletul –, iar Raphaël consimte să ofere în schimbul bogăției trecătoare scurtarea propriei vieți. În schimb, personajele care intervin în momentele critice din viața eroilor diferă mult. Omul în gri nu este altceva decât o întruchipare a diavolului. Motivul circulă frecvent în toate literaturile vremii. Bătrânul anticar din *La Peau de chagrin* nu reprezintă spiritul răului, ci este un înțelept, un contemplativ, o voce a destinului. Oricum, nu îl putem învinovăți de alegerea lui Raphaël. Mergând mai departe, punându-l în rezonanță cu teritoriul ambiguu al anticariatului, care reprezintă o lume închisă, un cerc, bătrânul poate simboliza Timpul, pentru că aici, în labirintul în care pătrunde eroul balzacian, durata și spațiul sunt ca și comprimate. În anticariat, el descoperă o întreagă lume care îl va face să se desprindă de real; la fel se va simți studentul Anselmus în grădina fermecată apărută în chip misterios în casa arhivarului Lindhorst. Însă comparația nu poate fi susținută decât la nivelul, mai puțin adânc, al senzațiilor încercate de cei doi tineri, cuprinși de reverie: Raphaël „[...] se desprinsese de viața reală, se înălță treaptă cu treaptă spre o lume ideală, pătrunse în palatele fermecate ale extazului, unde universul îi apărură în fărâmituri și linii de foc [...]”²¹; sau „Arhivarul dispăruse și Anselmus zări în fața lui numai o tufă uriașă de crini roșii înfocați. El stătea încremenit de vrajă, amețit de tot ceea ce vedea și de aromele dulci ale grădinii de vis [...]. Anselmus fu cuprins de un extaz nebun”²².

Revenind la E.T.A. Hoffmann, există în opera lui o temă circumscrisă, de asemenea, fantasticului, extrem de atrăgătoare: aceea a dublului, prezentă, de altfel, și la Chamisso, în *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Hoffmann era interesat de posibilitatea de dedublare care se ascunde în subconștientul fiecărui om, el însuși fiind ziua un funcționar corect, iar noaptea, un romantic pornit, grație propriului imaginar, în căutarea unei lumi ideale²³. Théophile Gautier, unul dintre tinerii scriitori care participă activ, în 1830, la evenimentele prilejuite de premiera piesei *Hernani*, este și el interesat de valul de fantastic care vine din literatura germană; influența lui Hoffmann asupra prozei fantastice a lui Gautier este detectabilă mai ales la nivel tematic: în povestiri precum *La Morte amoureuse* (*Moarta îndrăgostită*) sau *La Cafetière* (*Cafetiera*), dublul, vampirul, tablourile ce prind viață, strigoii sunt tot atâtea motive puse în scenă de autor,

²¹ Balzac, *Opere*, vol. I, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1955, p. 332.

²² *Urciorul de aur. Nuvela romantică germană*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 158, p. 160.

²³ Cf. Fritz Martini, *op. cit.*, p. 304.

parte dintre ele inspirate de proza lui Hoffmann. Ceea ce caracterizează povestirile fantastice ale lui Gautier este preocuparea scriitorului pentru amănuntele realizării tehnice a narațiunii. Povestitorul relatează de cele mai multe ori fapte la care a asistat sau pe care le-a trăit. În *La Cafetière*, textul este invadat dintru început de prea multe detalii ce vor să susțină fantasticul, oferindu-i o bază reală: drumul celor trei prieteni, odaia în care înnoptează naratorul și care va găzdui apariția spectrelor; totul va fi descris în mod minuțios, de la mobile până la ramele tablourilor din care vor ieși personajele. Se produce, însă, un efect invers și, în loc să se creeze atmosfera pregătitoare fantasticului, descrierile lui Gautier provoacă, în cazul de față, amuzamentul. *La Morte amoureuse* este o povestire mult mai bine realizată, pornind de la ideea dedublării, a cărei victimă va fi personajul principal; la fel ca în *Die Elixire des Teufels*, un preot foarte convins până atunci de vocația sa se îndrăgostește de frumoasa Clarimonda; cititorul se întreabă, o dată cu personajul, dacă tânăra este o întruchipare angelică sau, mai curând, „sora” Biondettei din *Le Diable amoureux* de Cazotte; prins în mrejele ei, eroul duce o viață dublă, în timpul zilei fiind cast, apropiat de Dumnezeu, în timpul nopții lăsând, însă, deoparte sutana și trăind alături de Clarimonda în ritmul vertiginos al desfrâului; totuși, când descoperă adevărata identitate a Clarimondei, un vampir ce luase o înfățișare omenească, prelatul se hotărăște să exorcizeze răul.

În concluzie, la Gautier nu mai poate fi vorba de fantasticul idealizant, simbolic, apropiat de basm al romanticilor germani, nici de lumea personajelor pure și naive ale lumii textuale construite de Nodier. Descrierile sale au altă semnificație decât, de pildă, cele ale lui Balzac, care practică un alt fel de fantastic, apropiat de estetica realistă și răspunzând neobositei sale dorințe de cunoaștere. Descrierile balzaciene, inspirate din realitate, studiul atât de atent al fizicului și psihologiei personajelor nu contrastează cu procedeele sale de realizare a fantasticului, care nu sperie, nu irump brusc în real și sunt mai degrabă calculate, sugerate intelectual. Gautier, în schimb, sub influența esteticii parnasiene, deschide drumul povestirii fantastice prin explorarea posibilităților specifice textului fantastic bazate pe preocuparea pentru atmosferă și decor.

Am căutat să demonstrăm, selectând exemple din operele câtorva scriitori francezi, modul în care elemente ale fantasticului german s-au infiltrat și au intrat în reacție cu interesele estetice, cu gustul literar al unei categorii de scriitori francezi în perioada când romantismul câștigase deja două bătălii hotărâtoare.

Elanurile idealiste, redescoperirea folclorului și a trecutului medieval, sondarea eului și a adâncimilor sufletului găsesc în Franța acelor timpuri ecouri favorabile. De altfel, o literatură în care apăruse deja un roman ca *Le Diable amoureux* nu era străină de implicațiile și posibilitățile oferite de teritoriul fantasticului. P.-G. Castex observă că însuși Hoffmann a împrumutat de la Cazotte subiectul unei povestiri, *Spiritul elementar*, în care eroul se îndrăgostește nu de o silfidă, ci de o salamandă²⁴. Mai mult, fiecare scriitor francez a receptat influența germană în funcție de propria structură interioară, de propriul fond de idei estetice.

²⁴ P.-G. Castex, *op. cit.*, p. 41.

Charles Nodier, de exemplu, a fost între primii care au formulat opinii asupra conceptului de fantastic. Într-un timp când macabru, insolitul invadau pagină după pagină scrierile vremii, Nodier, atras și el de povestirile cu monștri, vrăjitoare și vampiri, știe să depășească simpla prezență formală, de decor, a acestor personaje, încercând să dea un sens mai profund, cu legături în realitate și în experiența directă, fantasmelor care îl bântuie. El se apropie, cu o remarcabilă intuiție, de stări pe care le considera drept alte „fețe” ale conștiinței: visul și nebunia. Legătura pe care o face între acestea, discutabilă, fără îndoială, este foarte productivă din punct de vedere literar.

Deși imaginea cea mai cunoscută a lui Balzac este aceea a scriitorului realist, creator al unor personaje care trăiesc de obicei doar în realitate, există în opera sa imensă numeroase aspecte care pun în lumină și alte intenții ale autorului. Prin ideile și gusturile sale, prin unele date ale creației sale literare, Balzac aparține și romantismului, mai exact unei zone a romantismului în care prezența unor trăsături ale fantasticului este firească. Philarrète Chasle nu se înșela atunci când scria: „C’était un voyant, non un observateur”²⁵.

Mitul personajului romantic, deși diferă mult de la unul la altul, îi apropie pe acești scriitori. Imaginea eroului tenebros al lui Byron se transformă, capătă acum alte tendințe; în schimb, scriitorii la care ne referim se înscriu între creatorii unei alte tipologii, proprie mișcării romantice. Această tipologie va dispărea, însă, la Th. Gautier, care, prin proza lui, marchează trecerea spre o a doua etapă a fantasticului, în care influența germană, în special aceea a lui Hoffmann, se va disipa treptat spre a face loc unui alt tip de univers imaginar, mai realizat din punctul de vedere al structurii, acela prezent în opera lui E.A. Poe.

Bibliografie

1. Balzac, H. de, *Opere*, vol.I, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1955, traducere din limba franceză de Pericle Martinescu și Petre Solomon.
2. Cazotte, Jacques, *Le diable amoureux*, Cher, Editions Gallimard, 1981.
3. Gautier, Théophile, *Avatar și alte povestiri fantastice*, Univers, 1973, traducere din limba franceză de Andreea Dobrescu-Warodin.
4. Hoffmann, E.T.A., *Opere alese*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966, traducere din limba germană de Valeria Sadoveanu și Al. Philippide.
5. Hoffmann, E.T.A., *L’Homme au sable*, traduction de l’allemand de Geneviève Bianquis, Paris, Aubier-Flammmarion, 1968.

²⁵Idem, p. 169.

6. *Urciorul de aur. Nuvela romantică germană*, vol. I-II, București, Editura pentru Literatură, 1968, traduceri din limba germană de I. Cassian-Mătășaru, Laura Dragomirescu, Al. Philippide și Alice Voinescu.
7. Walpole, Horace, *Castelul din Otranto*, București, Editura Minerva, 1982, traducere din engleză de Georgeta Pădureleanu.
8. Castex, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José-Corti, 1951.
9. Decottignies, Jean, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique*, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1973.
10. Fabre, Jean, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992.
11. Köhler, Ingeborg, *Baudelaire et Hoffmann*, Uppsala, 1979.
12. Martini, Fritz, *Istoria literaturii germane*, București, Univers, 1972, traducere din germană de Eugen Filotti și Adriana Hass.
13. Propp, V.I., *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, București, Univers, 1973, traducere din limba rusă de Radu Nicolau.

ILEANA MALANCIOIU: A LYRICAL AND UNFORESEEABLE EVOLUTION IN AN ORIGINAL AND LYRICAL APPROACH

Ioan Gheorghișor

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: When she has made her debut in 1967 with the tome „The Splited Bird”, Ileana Malancioiu seemed that she would continue to write „reportages of atrocities” (Al. Cistelean) inspired by the world of her childhood village. But the poetess has changed her lyrical register, and in the „Ieronim Cycle” her poems stayed under the sign of a morbid and elegiac eroticism. Than, in the following tomes „Complete Burning” and „Prohibited zone”, she has conducted her readers in an imaginary space of references and bookish characters from Bible and litterature.

The biographical boundary in „My Sister from Beyond” was followed by the lyrical poetry from „The Life Line” which descended to the street into reality her lyrical poems. Further more, the poetry of „The Mountain Climbing” is partially, protesting and antitotalitarian.

In Ileana Malancioiu’s fake narrative stories, the feelings are transcribed in an „allegorical key” (Julian Boldea), full of profound meanings. Her voice stemness is continuously the same one in a world full of darkness and raving projections, a world of „poematical visions” (Eugen Negrici) of an imaginary lyrical poetry designed with a simple and yet, captivating prosodie.

Key-words: Ileana Malancioiu, "Ieronim Cycle", elegiac eroticism, narrative stories, "allegorical key"

1. O EVOLUȚIE LIRICĂ IMPREVIZIBILĂ

Debutul Ilenei Mălăncioiu, în 1967, a inclus „amintiri din copilărie, scufundate în apa tulbure și misterioasă a unor credințe folclorice,”¹ așa cum remarcă, între alții, cu dreptate, Nicolae Manolescu. Departate de a fi din sfera celor ale lui Creangă, Delavrancea sau Ionel Teodoreanu, amintirile Ilenei Mălăncioiu sunt mai degrabă impersonale, nepătrunse de un aer ludic ce ar fi putut părea firesc, într-un univers cu decorul format din întâmplări oarecum

¹ Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I. Poezia*, Brașov, AULA, 2001, p. 196.

imaginare. Încă din primul volum al poetei, Erosul apare metaforic, sub o formă criptată. „*Pasărea tăiată* alcătuiește secvența memorabilă a unui eros trăit la nivel dramatic, tăvălit în sânge, agrementat cu spectacolul torturant al unei execuții savante,”² consideră Gh. Grigurcu. În prefața la volumul de debut al poetei, Ștefan Aug. Doinaș remarcă, „atmosfera densă de eresuri, înscrierea lor în gesticulația ancestrală a unor datini”³, în vreme ce Ion Pop observă „percepția proaspătă a mișcărilor vitale din spațiul rural familiar.”⁴

În ceea ce privește apartenența poetei, în tinerețe, la un curent literar, se poate vorbi de *un naturalism frust*, „mai aproape de caracterul unei foi de observație sau de confesiunea brută și chiar crudă, cu apanajul *sincerității* implacabile,”⁵ e de părere Cornel Regman. În aceste veritabile „reportaje de atrocități”, consideră Al. Cistelean, „copilăria de fond, ca timp de exploatare și miraj, n-are, la Mălăncioiu, copilăreală; ea e un film de atrocități și suplicii în care amintirea e atât de violentă, de carnală chiar, încât trăiește abrupt dintr-o «paroxistică încordare afectiv-senzorială». E o amintire fără distanță față de prezent, o amintire-participare, invazivă până la durere.”⁶

Începând cu volumul *Către Ieronim* (1970) și continuând cu alte două cărți - *Inima reginei* (1971) și *Crini pentru domnișoara mireasă* (1973) - Ileana Mălăncioiu intră (firește, poate) în categoria autorilor de *versuri de dragoste*. Numai că erotismul ei are un caracter aparte, unul *elegiac și maladiv*, care „de la început împerechează cu tema morții”, după cum just observă Nicolae Manolescu, el considerând că noutățile aduse de „romanul de dragoste” al poetei sunt „autobiograficul și scenografia.”⁷ M. Nițescu vorbește despre un „paradox” în poezia Ilenei Mălăncioiu, atâta vreme cât aceasta forțează „obiectivarea lirismului, în unele cazuri până la condiția poemului epic.”⁸ Cel mai adesea, susține criticul amintit mai sus, poeta obține obiectivarea cu ajutorul „scenelor-ceremonial”, în care se întrevide cum ea „pare să officieze un ritual care nu o privește nemijlocit, care devine, dincolo de orice element de biografie interioară,

² Gh. Grigurcu, „Poezia Ilenei Mălăncioiu” (fragmente), în vol. *Ileana Mălăncioiu- De anima*, coordonator: Ioan Es. Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2015, p. 179.

³ Ștefan Aug. Doinaș, Prefața la vol. Ileana Mălăncioiu, *Pasărea tăiată*, București, Editura Tineretului, 1967, p. 5-9, apud. Ion Pop, „Drumuri spre zona interzisă”, în vol. *Ileana Mălăncioiu, De anima*, coordonator: Ioan Es. Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2015, p. 199.

⁴ Ion Pop, op. cit., p. 200.

⁵ Cornel Regman, „Poezie în doi timpi”, *Viața Românească*, nr. 2/1983, p. 71.

⁶ Al. Cistelean, „Bacovianismul anti- bacovian”, în vol. *Ileana Mălăncioiu, De anima*, coordonator: Ioan Es. Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2015, p. 195.

⁷ N. Manolescu, op. cit., p. 196.

⁸ M. Nițescu, *Poeți contemporani. Sinteze critice*, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 233.

un joc misterios și trist, al cărui înțeles s-a pierdut, din care n-au mai rămas decât gesturile și formele incantatorii pure.”⁹ Transferul discret al elementului biografic în ceremonial scenic face ca poezia Ilenei Mălăncioiu, consideră M. Nițescu, „să existe simultan ca o «comunicare» și ca ritual depersonalizat, ca «joc»; între comunicarea gravă, acut lirică, și oficierea unui joc imemorial.”¹⁰ Transferul de aprehensiuni către un alt subiect, obiectivarea de care vorbește criticul citat e efectul unei îndelungate purificări, ce a dus la acele emoții intelectualizate de care s-a tot vorbit. Se ajunge, astfel, de la un ceremonial ce se potrivea cu o adolescență ușor neliniștită, în primele volume, la un altul, căruia criticul amintit îi atribuie „un aer somnambulesc, în care sensurile inițiale se îndepărtează.”¹¹ Deși nu mai are încredere în magia ceremonialului său, „preoteasa”, crede M. Nițescu, încă „îl oficiază irezistibil în virtutea unei inerții interioare, a speranței, totuși, în redescoperirea tainei ascunse în el”.¹²

Nicolae Manolescu remarcă faptul că în lirica erotică a Ilenei Mălăncioiu, „iubirea și moartea își trag părți egale”¹³, dar nu e singurul critic care observă acest fapt. Gh. Grigurcu spune că „domină contractul între Eros și Thanatos. Contract vechi, răspunzând la ceea ce Georges Bataille numește «identitatea dintre plăcerea extremă și extrema durere, identificarea ființei și a morții».”¹⁴ Erotica poetei, constată Cornel Regman, „este nu mai puțin naturalistă, deși pe un fond de manierism, prin amestecul de anatomii dislocate, de cavernos, în care morbidul își face partea sa, și fantomal-ectoplasmic.”¹⁵

Alături de romantism și simbolism, în poezia erotică a Ilenei Mălăncioiu își face loc *goticul*. Avem de-a face, observă Al. Cistelean, cu un „triptic gotic alimentat de iubire și moarte”.¹⁶ Un univers liric plin de strigoi și de stafii, cu păpuși făcute din cenușa morților domină poezia erotică a Ilenei Mălăncioiu. „Moartea se confundă cu un eden al iubirii”¹⁷, crede Ion Pop, un eden populat de personaje stranii, cu identitate greu de stabilit (Ieronim, Ierodesa, Natanael, regina moartă, mirele și mireasa, morți și ei). „E o fantasmatică barocă, dar forța vizionară nu vine din liniile contorsionate ale scenariului și nici măcar din premisa sau postulatul

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, p. 234.

¹¹ Ibidem, p. 237.

¹² Ibidem.

¹³ N. Manolescu, op. cit., p. 196.

¹⁴ Gh. Grigurcu, op. cit., p. 179.

¹⁵ Cornel Regman, op. cit., p. 71.

¹⁶ Al. Cistelean, op. cit., p. 195.

¹⁷ Ion Pop, *Pagini transparente. Lecturi din poezia contemporană*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997, p. 134.

identității/simultaneității iubirii și morții, ci din aceeași cruzime imaginativă a detaliilor, din violența concretelor”¹⁸, remarcă Al. Cistelean.

În volumul *Ardere de tot*, poeta pătrunde într-un univers imaginar, necircumstanțial și greu de definit. Se produce o purificare a liricii, dar moartea încă stăpânește o lume cu mai puține umbre. Constatăm o continuitate a poetei în ceea ce privește simplificarea procesului de elaborare a poemelor și înlocuirea elementelor de origine folclorică, prezente în versurile din volumul amintit, cu scene și personaje livești, în special biblice. M. Nițescu constată că iubitul e acum doar „un erou îndepărtat, o Euridice, iar poeta, un Orfeu care scrutează imperiul umbrelor.”¹⁹

Următorul volum, *Peste zona interzisă* (1979), se aseamănă cu precedentul, dar întâlnim aici mai multe *parabole*, uneori aproape *explicite*. „Adoptarea măștilor nu falsifică emoția și nu diminuează autenticitatea. Dacă acestea din urmă devin «livești», e pentru că suferința intensă («arderea de tot») le-a adus, prin solidificare, la stadiul de «prefabricate»”²⁰, e convins Alex Goldiș. În „cel mai livresc volum al poetei”, cum îl consideră Nicolae Manolescu, poeta se identifică cu personaje din Biblie sau din literatură, criticul adăugând că, în acest volum, se cuvine să remarcăm „o oarecare rarefiere a substanței lirice.”²¹

Considerat de unii critici foarte bun (Daniel Cristea-Enache, de exemplu), iar de alții mai slab decât celelalte (între aceștia, Ion Pop), volumul *Sora mea de dincolo* (1980), e inspirat dintr-o realitate tragică (moartea prematură a uneia dintre surori), e *o carte a limitei biografice*, în care, raportat la volumele anterioare, observă Al. Cistelean, „sintaxa compasiunii e mai neutrală, mai grefirească”.²² În acest „jurnal al bolii și morții”, cum numește cartea Nicolae Manolescu, „Ileana Mălăncioiu își regăsește brusc obsesiile și metaforele din ciclul Ieronim”.²³ Într-un articol, Simona Sora găsește, analizând pertinent cartea Ilenei Mălăncioiu, că „în simplitatea sa terapeutică, de kaddish liminal, *Sora mea de dincolo*, instituie definitiv, în poezia sa și în istoria

¹⁸ Al. Cistelean, op. cit., p. 196.

¹⁹ M. Nițescu, op. cit., p. 241.

²⁰ Alex Goldiș, Ileana Mălăncioiu, *Ardere de tot*, postfață de Daniel Cristea-Enache, Pitești, Editura Paralela 45, 2010, în *Cultura*, nr.3/2011, <http://revistacultura.ro/nou/2011/03/clubul-poetilor-premiati-4/> (accesat la data de 20.02.2014).

²¹ N. Manolescu, op., cit., p. 199.

²² Al. Cistelean, op. cit., p. 198.

²³ N. Manolescu, op. cit., p. 200.

poeziei românești postbelice, o formă de cunoaștere directă a limitei, o experiență nemijlocită, în propria carne, a celui «dincolo», o frecventare a infrecventabilului.”²⁴

Rafinarea imaginilor marcate de cruzime din primele volume ale poetei se produce progresiv și, începând cu *Către Ieronim*, cruzimile se transformă în traume spirituale. Spre deosebire de Angela Marinescu, unde „gustul pentru morbid și tenebros” atinge „forme paroxistice”, crede Alex Goldiș, „atrocitățile din imaginarul Ilenei Mălăncioiu sunt puse permanent la adăpostul ritualului”²⁵, de aceea nu se ajunge la paroxism. „Tonul grav și sentențios al poemului trimite la o jertfă necesară sau măcar justificată”²⁶, mai observă autorul citat mai sus.

Renunțând la surprinderea unor detalii realiste în micile scenete din lumea copilăriei, poeta își obiectivează sentimentele, evoluând de la tulburătorul concret fiziologic la o mai rece, abstractă abordare, care înlocuiește senzațiile. Într-un fel de „parnasianism al sentimentelor,” se produce „transformarea răni deschise (...) în rană cauterizată”, ceea ce „nu anulează intensitatea trăirii, ci adaugă un plus de tragism,”²⁷ consideră Alex Goldiș.

O dată cu volumele *Linia vieții* (1982) și *Urcarea muntelui* (1985), poezia Ilenei Mălăncioiu „a coborât în stradă”, în *realitate*. Se produce o virare spre *politic*, în clare *tonalități bacoviene*. Cele două cărți, dar cu precădere ultima dintre ele, sunt scrise *în cheie anticomunistă, antitotalitaristă și chiar vizibil anticeaușistă*. Este, conform *Dicționarului scriitorilor români*, „o poezie esențialmente elegiacă, clamând în patetice confesiuni, cu o demnitate de personaj tragic, o suferință acută, dar și respingerea inerției și nepăsării ori a complicității cu răul.”²⁸ Poezia protestului i-a adus Ilenei Mălăncioiu destule necazuri cu *cenzura*, dar și o notorietate aparte în lirica românească.

Oricâte schimbări tematice ori de tonalitate a suferit lirica Ilenei Mălăncioiu, unei singure teme i-a rămas fidelă poeta: celei *thanatice*, și, așa cum se exprimă Al. Cistelean, „pe unde ar umbla Ileana Mălăncioiu, ea descoperă urmele morții.”²⁹

²⁴ Simona Sora, „Cartea limitei”, în vol. *Ileana Mălăncioiu, De anima*, coordonator: Ioan Es. Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2015, p. 149.

²⁵ Alex Goldiș, op. cit., <http://revistacultura.ro/nou/2011/03/clubul-poetilor-premiati-4/> (accesat la data de 20.02.2014).

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ *Dicționarul scriitorilor români*, M-Q, vol. III, coordonatori: Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu; autorul articolului despre Ileana Mălăncioiu: Ion Pop, București, Editura Albatros, 2001, p. 150.

²⁹ Al. Cistelean, op. cit., p. 196.

2. VALENȚE STILISTICE. „CHEIA ALEGORICĂ”

Referindu-se la primele volume ale Ilenei Mălăncioiu, Dan Cristea remarcă faptul că acestea generează o „poezie cu înfățișare de scoarță țărănească, îmbibată cu substantive și conjuncții ca de niște culori tari, naive”, operând cu termeni lipsiți de „orice rafinament calculat”, căci cuvintele sunt parcă trimise în voie, libere să se înșiruie, lovindu-se și scrâșnind între ele, pe firul pur al cântecului și al plânsului.”³⁰

E de reținut, în spiritul aceleiași idei, și observația unui poet, Ion Mircea. „Aspră uneori ca pânda de sac, dar curată ca o cămașă de duminică, poezia Ilenei Mălăncioiu conservă ceva primitiv și ritualic, este esențializată, austeră, o poezie în alb-negru.”³¹

Falsele marațiuni ale Ilenei Mălăncioiu sunt totuși ridicate pe temelii formate din multe verbe, precum în epic, nu din grupuri nominale, adică din ceea ce e caracteristic operei lirice. Analizând volumul *Sora mea de dincolo*, renumitul ziarist Cristian Tudor Popescu era de părere că „nu numai verbul și substantivul, dar, mai ales, cuvintele neînsemnate, joantele limbii, de obicei nebăgate în seamă, sunt încărcate cu o tensiune greu explicabilă (nu sunt folosite nici măcar majusculări neașteptate, ca la Emily Dickinson), ținând parcă de magie.”³² Prin versuri „simple”, „aproape copilărești”, poeta reușește să impresioneze, dar „parcă nicăieri nu se manifestă mai pregnant originalitatea și forța acestei voci poetice copleșitoare ca în tăceri. În sincope. În spațiile albe”³³, adaugă Cristian Tudor Popescu.

„Sub aparența maximei simplități, a unei sintaxe ce se dispensează de rafinamente și artificii exterioare”, observă Ion Pop, poeta creează „deplasări și interferențe de planuri conferind rostirii o tulburătoare ambiguitate.”³⁴ Daniel Dimitriu remarcă „aspectul monoton al limbajului liric: unui fond speculativ cu exces de subtilități i se aplică o pecete stilistică voit uniformizatoare. Pecete care derutează, dând impresia că poeta se repetă, se autopastează nu numai în ceea ce privește limbajul, dar și în sfera tematicii propriu-zise.”³⁵ Referindu-se la

³⁰ Dan Cristea, *Un an de poezie (februarie 1971-februarie 1972)*, București, Editura Cartea Românească, 1974, p.201.

³¹ Ion Mircea, „Despre suflet, pur și simplu”, în vol. *Mălăncioiu, De anima*, coordonator: Ioan Es. Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2015, p. 147.

³² Cristian Tudor Popescu, „Sora mea de dincolo”, în vol. *Ileana Mălăncioiu, De anima*, coordonator: Ioan Es. Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2015, p. 136-137.

³³ Ibidem, p.138.

³⁴ Ion Pop, *Pagini transparente. Lecturi din poezia românească contemporană*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997, p. 133.

³⁵ Daniel Dimitriu, *Ares și Eros*, col. Sinteze critice, Iași, Editura Junimea, 1978, p. 171.

limbajul poetic al Ilenei Mălăncioiu, Daniel Dimitriu remarcă existența a trei etape în evoluția acestuia de la un volum la altul. „Descriptiv-expresionist în *Pasărea tăiată*, devine apoi, în *Către Ieronim*, *Inima reginei* (ambele cicluri) și, mai ales, în *Crini pentru domnișoara mireasă*, mult dependent de oralitate, de invocație și lamentație, de bocet, într-un cuvânt de exigențele ritualice. În *Ardere de tot* revine la descriptivismul inițial, dar în sensul propriu, analog desprinderii, ridicării.”³⁶ Și, deși „moartea revine obsesiv” în poeme - își continuă criticul ideea - „textul care o relevă ca obsesie” este altul, dar cu aceleași „semnificații grave, strivitoare.”³⁷

Ileana Mălăncioiu scrie poeme în care monotonie mai degrabă aparentă e ruptă parcă din actul existențial. Un act de o gravitate „«naturală»”, tradițională, și o intensitate pe măsură în asumarea integrală a umanului și experiențelor sale esențiale”, ceea ce aduce în poeme o notă „a armoniei integratoare, fără stridente și exhibiții inutile”³⁸, e de părere Paul Cernat. Un poem precum cel pe care îl vom reproduce mai jos nu poate fi interpretat decât în registrul grav al rezistenței omului în fața unor schimbări aparent inofensive, dar generatoare de păreri de rău și de tristeți nepieritoare :

„Ce tristă era casa mea ieri
Că de mâine nu voi mai sta liniștită în ea
Se clătina încet din temelie,
Aproape să se dărâme,
Și nimeni n-a vrut să știe.

Azi dimineată când m-am trezit
Cu mormanul de pietre pe mine
Toată lumea a-nceput să mă plângă,
Dar mie mi se părea bine.

Aveam la cap același tablou,
Aveam sub coaste același pat,
Numai acoperișul era un pic mai jos,

³⁶ Ibidem, p.172.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Paul Cernat, „Poesia perennis”, *Observator cultural*, 11 martie 2011
<http://www.observatorcultural.ro/articol/poesia-perennis/> (accesat pe 02. 02. 2016).

Încolo nu era nimic schimbat.

Până la prânz au ridicat molozul,
Mai rămăsese doar praful și pulberea
Și-un glas care striga aproape senin
Adunați pentru mine și praful și pulberea,
Tot mie mi se cuvin.

(*Ce tristă era casa mea*)

Comentând latura stilistică a poemelor autoarei *Păsării tăiate*, Ioan Negoîtescu e surprins de cât de puține sunt „mijloacele formale de care dispune poematica Ilenei Mălăncioiu. Dacă aceste poeme nu strălucesc prin metafore, care, după cum se știe, mai mult întunecă decât luminează, dacă nici metafora muzicală nu le este proprie, (...) puterea lor expresivă se explică, desigur, prin intensitatea lirismului, a trăirii sensibile ce le dă naștere.”³⁹ Un *lirism intens*, mai spune criticul, care „tulbură totuși acolo unde ar părea că trebuie să limpezească” într-o „poezie de atmosferă.”⁴⁰ Un lirism care, paradoxal, se obiectivează, creând impresia că ai de-a face cu poeme epice.

Mergând în aceeași direcție a *prozaismelor* pe care le induc falsele și deseori fermecătoare narațiuni ale poetei, Lucian Raicu lansează o altă ipoteză, ce vizează o latură a *originalității* poetei, căci el constată că „din alianța imaginarului cu violența terestră a frazei apare ireductibilă notă proprie a poemelor Ilenei Mălăncioiu, în care tocmai transparența și cursivitatea uneori prozaică a vorbirii autorizează neverosimila puritate a evenimentului neîmplinit, neconsumat, mereu posibil.”⁴¹ Criticul remarcă faptul că „poeta nu se dă în lături în fața așa-numitelor prozaisme, nu se sperie de câte-o expresie curentă”.⁴² Eugen Negrici, analizând efectele „fabulosului voluntar” din lirica Ilenei Mălăncioiu, ajunge la concluzia că acesta „impune crearea de *acțiune* sau de *descripție* și aceasta reprezintă, de fapt, respectarea unor reguli minime de subcod retoric.”⁴³ Se ajunge, astfel, la „viziuni cu caracter narativ (la întâmplări, evenimente stranii), dar și descriptiv (obiecte bizare, locuri cu reverberații

³⁹ Ioan Negoîtescu, *Scriitori contemporani*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000, p. 327.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Lucian Raicu, *Critica-formă de viață*, București, Editura Cartea Românească, 1976, p. 353.

⁴² Ibidem.

⁴³ Eugen Negrici, *Sistematica poeziei*, București, Editura Fundațiilor Regale, 1998, p. 155.

întunecate)”,⁴⁴, mai spune Eugen Negrici.. El remarcă o anumită, surprinzătoare ordine, o ordine «internă», de sistem închis, care decurge chiar din mecanismul consecuției, a cărui exploatare asigură, în fond, progresia textului.” Exemplificăm cele enunțate cu un *cântec* al poetei:

„Pereche cu îngerul meu de pază
urcasem pe arca numai perechi
și trecusem urgia și eșuasem
în timpul acela străvechi
în care oamenii își puneau dorințele
în măruntaiele păsărilor
și în pământ ca semințele.

Acolo tu îmi aduceai pe furiș ouă de vrabie
pentru masa de dimineață
și lapte de cuc pentru seara
și bucurie pentru toată viața
și mai ales multă tristețe
pentru ce nu putea ține
până la bătrânețe.

Totul se petrecea în mare taină
ne trezeam că peste noapte au înflorit gutuii
vrăbiile nu știau când le furai ouăle
noi nu știam că răpitoarele își scoteau puii
pe-acoperișul nostru, ne bucuram
de pământul pe care eșuasem
și de cerul sub care-așteptam.”

(*Cântec de bucurie*)

În lumea dominată de umbre și de proiecții onirice, adaugă Eugen Negrici, „din cuvintele ce li se trezesc pe buze, putem reconstitui episoade și istorii stranii”, creându-li-se cititorilor

⁴⁴ Ibidem.

impresia că „asistă la o dezvăluire, la o revelație. Impune în asemenea «vedenii» poetice tenacitatea cu care se mențin poezii în interiorul cosmoidului lor himeric. Ei au șters cu grijă urmele intrării în această lume”⁴⁵:

„lumină până foarte departe
pe pământul cald peste care plutești
se văd femei aducând ramuri de măslin
și se vede un suflet în care privești

stă în fața ta fără să spună nimic
pare mort foarte de mult și pare să fie
întors anume să ia sufletul tău
și să-l ducă peste apa vie

până acolo unde nu se mai vede
decât trupul nemișcat al celor plecați
și umbra corabiei lui uta napiștim
cu idolii de piatră sfărâmați

lumină până foarte departe
privesc către tine ca și cum curând am să mor
undeva după ce am să trec de lumea aceasta
văd încă spaima ta și-a tuturor”

(lumină până foarte departe)

Călin Teuțișan consideră că „poetica stării la Ileana Mălăncioiu ia forme mai puțin comune, căci vocea lirică spune povești despre sinele inundat de afecte, figurat mereu ca un alter”⁴⁶.

Interesantă este observația lui Iulian Boldea, care ajunge la concluzia că „Ileana Mălăncioiu își travestește adesea sentimentele, trăirile și fantasmele în cheie alegorică,

⁴⁵ Ibidem, p. 147.

⁴⁶ Călin Teuțișan, *Eros și reprezentare. Convenții ale prozei erotice românești*, Prefață de Ion Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 219.

acordându-le o identitate onirică, o investiție simbolică destul de evidentă.”⁴⁷ Și mai demnă de atenție este observația criticului citat mai sus legată de „un efect de palimpsest, în măsura în care dedesubtul trăirilor proprii, dedesubtul figurației imaginarului propriu se ghicesc alcătuirile mundane, obiectele și siluetele de fiecare zi.”⁴⁸ O opinie asemănătoare are Dan Cristea, care consideră că poeziile Ilenei Mălăncioiu „conțin un ciudat amestec de motive livești și folclorice, canonizate, alterându-se cu un plus de expresivitate, pe chipul unor icoane pe sticlă.”⁴⁹

Ileana Mălăncioiu, „preoteasa pentru liturghii negre”, cum o numește Cornel Regman, are, după părerea acestuia, un repertoriu variat: „sepulcralul se întâlnește cu nuntirea, folcloricul cu imaginile onirice, sinistrul cu reprezentările festive și chiar somptuoase.”⁵⁰

Există un volum - *Ardere de tot* - care nu conține niciun semn de punctuație, niciun cuvânt scris cu majuscule - din considerente stilistice, desigur (acel *tot* din titlul cărții poate induce ideea de uniformizare, de sfârșit sau de superlativ absolut al trăirilor noastre), sau, așa cum consideră Paul Cernat, versurile sun „*transtemporale*”, existând un „perfect acord între subtilitatea volatilă a gândirii poetice și precizia expresivă a viziunilor, acut senzoriale.”⁵¹ Lirismul se naște și din simplitatea limbajului cu care poeta aduce în fața cititorului situații traumatizante din proximitatea morții care desparte sufletul de trup ori bărbatul de femeie. Titlurile celor mai multe dintre poeme nu sunt decât începutul acestora (de exemplu: *Apade pe valea noastră*, *Doarme Ieronim*, *Umblam prin cerul gol*, *Iubitule, și dacă sufletele noastre*, *Ci iarăși cuibul cu pui* etc.), fapt ce ne aduce aminte de Mihai Eminescu (*Somnoroase păsărele*, *Atât de fragedă...*, *Sara pe deal*, *Fiind băiet păduri cutreieram* etc.); există însă și mai multe poeme intitulate identic: *Rugă*, *Pastel* (dar și *Pastel I*, *Pastel II* !), *Coșmar*, *Cântec de bucurie*. N-am fi recurs la aceste constatări dacă nu am fi avut în minte inspiratele titluri ale cărților de poezie ale Ilenei Mălăncioiu (*Crini pentrudomnișoara mireasă*, *Ardere de tot*, *Peste zona interzisă*, *Linia vieții*) sau ale celor de eseistică și publicistică, de exemplu, *Călătorie spre mine însămi* și *Cronica melancoliei*. De aici putem înțelege că, uneori, poeta nu era preocupată prea mult de forma scrierilor sale *din interiorul cărților*, scrieri care făceau trimiterile la text și *prin*

⁴⁷ Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei românești (perspective analitice)*, Brașov, AULA, 2005, p. 576.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Dan Cristea, *Un an de poezie (februarie 1971-februarie 1972)*, București, Editura Cartea Românească, 1974, p. 202.

⁵⁰ Cornel Regman, *Colocvial*, București, Editura Eminescu, 1976, p. 313.

⁵¹ Paul Cernat, „Poesia perennis”, *Observator cultural*, 11 martie 2011

<http://www.observatorcultural.ro/articol/poesia-perennis/> (accesat pe 02. 02. 2016).

titlu, ci mai degrabă de conținutul și de mesajul lor, la înțelegerea acestora de către cititori contribuind și numele volumelor. Rima este mai mereu semiîncrucișată, potrivindu-se doar versul al doilea cu al patrulea.

„Eram pregătită să plec la Roma,
Mă urcasem în trenul gata de drum,
Chiar auzisem şuieratul prelung al unei locomotive
Și văzusem trei rotocoale de fum.”

(Eram pregătită să plec)

Rareori, poemele au o tentă folclorică sau coșbuciană, nemairespectând șablonizarea impusă de poetă, dar textele nu suferă prea mult, întrucât se potrivesc parcă cu ideea exprimată:

„Se scoală calul alb de sub pământ
Și botul rece și-l înalță-n vânt,
Trece încet prin golul împietrit,
Îl caută pe mirele pierit,
Pe vechea șa a tatălui îl poartă
Pe drumul lui către mireasa moartă.
Și parcă nu se știe că nu este chiar ea,
Ci urma de pe botul pe care-l mângâia,
Iar mirele nu-i mirele cel sfânt,
Ci visul calului de sub pământ
Care-n adâncul pietrei îl învie
Și-l poartă către vechea cununie.”

(Visul calului alb)

Exceptând parțial „romanul de dragoste” în versuri al poetei (care are multe pagini cu o simbolistică complicată!), lirica acesteia nu are desfășurări care solicită cine știe ce abilități literare. Decodificarea parabolilor ține de minima cultură literară a fiecărui cititor în parte, chiar dacă unele poeme, precum *Ursul*, *Legendă*, *Arca lui Noe* sau chiar *Pasărea tăiată*, au permis interpretări diferite.

„Tensiunile zguduitoare” pe care le eliberează poemele Ilenei Mălăncioiu i-au permis lui Costin Tuchilă să facă o remarcă surprizătoare, căci el scrie că acestea „își apropie prin adevărate «tactici de învăluire» rostul secret al întâmplării pentru a recepționa cât mai direct forța loviturii.”⁵² Versurile poetei sunt „șlefuite imagistic până la o grație a formelor aproape bijuteristică uneori”⁵³, e de părere Călin Teuțișan.

Bibliografie

1. *** *Dicționarul scriitorilor români*, M-Q, vol. III, coordonatori: Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu; autorul articolului despre Ileana Mălăncioiu: Ion Pop, București, Editura Albatros, 2001, p. 150.
2. Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei românești (perspective analitice)*, Brașov, AULA, 2005.
3. Cernat, Paul, „Poesia perennis”, *Observator cultural*, 11 martie 2011
<http://www.observatorcultural.ro/articol/poesia-perennis/> (accesat pe 02. 02. 2016).
4. Cistelean, Al., „Bacovianismul anti- bacovian”, în vol. *Ileana Mălăncioiu, De anima*, coordonator: Ioan Es. Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2015, p.192-198.
5. Cristea, Dan, *Un an de poezie (februarie 1971-februarie 1972)*, București, Editura Cartea Românească, 1974.
6. Dimitriu, Daniel, *Ares și Eros*, col. Sinteze critice, Iași, Editura Junimea, 1978.
7. Doinaș, Ștefan Aug., Prefața la vol. Ileana Mălăncioiu, *Pasărea tăiată*, București, Editura Tineretului, 1967, p. 5-9.
8. Goldiș, Alex, „Ileana Mălăncioiu, *Ardere de tot*”, postfață de Daniel Cristea-Enache, Pitești, Editura Paralela 45, 2010, în *Cultura*, nr.3/2011
<http://revistacultura.ro/nou/2011/03/clubul-poetilor-premiati-4/>.
9. Grigurcu, Gh., „Poezia Ilenei Mălăncioiu” (fragmente), în vol. *Ileana Mălăncioiu, De anima*, coordonator: Ioan Es. Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2015, p.179-180.
10. Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I. Poezia*, Brașov, AULA, 2001.

⁵² Costin Tuchilă, *Cetățile poeziei, eseuri*, București, Editura Cartea Românească, 1983, p. 328.

⁵³ Călin Teuțișan, op. cit., p. 220.

11. Mircea, Ion, „Despre suflet, pur și simplu”, în vol. *Ileana Mălăncioiu, De anima*, coordonator: Ioan Es. Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2015, p.146-147.
12. Negoîtescu, Ioan, *Scriitori contemporani*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000.
13. Negrici, Eugen, *Sistematica poeziei*, București, Editura Fundațiilor Regale, 1998.
14. Nițescu, M., *Poeți contemporani. Sinteze critice*, București, Editura Cartea Românească, 1978.
15. Pop, Ion, „Drumuri spre zona interzisă”, în vol. *Ileana Mălăncioiu, De anima*, coordonator: Ioan Es. Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2015, p.199-207.
16. Pop, Ion, *Pagini transparente. Lecturi din poezia românească contemporană*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997.
17. Popescu, Cristian Tudor, „Sora mea de dincolo”, în vol. *Ileana Mălăncioiu, De anima*, coordonator: Ioan Es. Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2015, p.136-138.
18. Raicu, Lucian, *Critica- formă de viață*, București, Editura Cartea Românească, 1976.
19. Regman, Cornel, *Colocvial*, București, Editura Eminescu, 1976.
20. Regman, Cornel, „Poezie în doi timpi”, *Viața Românească*, nr. 2/1983, p. 70-77.
21. Sora, Simona, „Cartea limitei”, în vol. *Ileana Mălăncioiu, De anima*, coordonator: Ioan Es. Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2015, p. 148-151.
22. Teuțișan, Călin, *Eros și reprezentare. Convenții ale prozei erotice românești*, Prefață de Ion Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.
23. Tuchilă, Costin, *Cetățile poeziei, eseuri*, București, Editura Cartea Românească, 1983.

THE DE-MATERIALIZATION OF THE FRONTIER: FROM PHYSICAL GEOGRAPHY TO THE IDENTITARY AND LINGUISTIC GEOGRAPHY

Roxana Rogobete

PhD Student, West University of Timișoara

Abstract: After the Second World War, the European countries have to reconfigure their national territories and acknowledge the variable geometry of the frontier, a (collective or individual) subjective constructs which cannot prove its validity in a general context, but in a specific, particular one, which always has to be explained. The dematerialisation of the border corresponds to a transgressive vision which dissolves even the territorialisation of identity. A special case is represented by the division of Germany in the postwar period, followed by the attempts of the Federal Republic of Germany to rebuild the state (with foreign manpower), that led to the resurgence of migration. As a form of transnationalism, migration leads to a query on the national community and identity, based also on intercultural dimensions. This study aims to present the social processes that led to the birth of the so-called Gastarbeiterliteratur in the German speaking area.

Keywords: migration, border, identity, Gastarbeiterliteratur (guest-worker's literature), national

După cel de Al Doilea Război Mondial, statele europene sunt nevoite să își reconfigureze teritoriile naționale și să recunoască geometria variabilă a frontierelor, construite subiective (la nivel colectiv sau individual) care nu își pot dovedi valabilitatea într-un context universal, ci într-unul specific, momentan, particular, ce trebuie mereu explicat. *Dematerializarea* frontierei corespunde unei viziuni transgresive care dizolvă chiar și teritorializarea identității, fără a suspenda fundamentarea acesteia:

Putem vorbi despre *delinearizarea* ideii de frontieră: o dată în sensul estompării liniei virtuale de demarcație teritorială, a migrării, a diluării frontierelor în interiorul teritoriilor și al multiplicării frontierelor în ierarhii teritoriale tot mai complicate și apoi în sensul „încărcării” lor

cu reprezentări imaginare care le deplasează, le schimbă caracterul pe hărți afective, la fel de importante ca și cele geografice și politice¹. [s. a.]

Deși înrădăcinarea, ancorarea într-un spațiu fix este esențială configurării identitare², *delinearizarea* graniței dezvăluie posibilitatea anamorfozării ei: ce se întâmplă când o frontieră statală nu mai este menită să includă o națiune, ci să o despartă? Este cazul separării Germaniei după cel de Al Doilea Război Mondial în Republica Federală Germană și Republica Democrată Germană, când frontiera (*innerdeutsche Grenze*) devine o interfață ce generează un nou discurs identitar: se vorbește acum de est-germani și vest-germani, primii încercând deseori să treacă linia de demarcație către „Occident”.

Divizarea Germaniei aduce o nouă punere sub semnul întrebării a ideii de națiune-stat, căci nu se mai poate vorbi de cuprinderea națiunii germane sau a etnicilor germani într-un întreg. O mică parte a imigranților ce sosesc în RFG este reprezentată de germanii din RDG care fug de regimul comunist (*Übersiedler*). Această formă de mobilitate socială a dus la situația paradoxală a imigrantului în propriul (fost) teritoriu-stat. Însă nu este singurul proces de migrație desfășurat în perioada postbelică în direcția Germaniei Federale. Poziția centrală a acesteia, lipsa unor frontiere naturale și necesitatea forței de muncă pentru a reconstrui statul au contribuit la resurgența migrației (care nu este specifică acestui teritoriu, ci are loc, în mod repetat, la nivel global, căci nu este un fenomen ce caracterizează numai perioada postbelică și contemporană, însă acum are cea mai mare vizibilitate).

De altfel, pentru un autor ca Jürgen Habermas, integrarea socială nu trebuie să aibă loc în contextul unui naționalism (cum Jacob Grimm vedea în „spiritul poporului” elementul central al delimitării sinelui de celălalt³), mai ales în cazul proliferării globalizării și a cosmopolitismului:

¹ Romanița Constantinescu, *Cuvânt înainte. Border studies – expansiunea unui câmp interdisciplinar*, în vol. Romanița Constantinescu (coord.), *Identitatea de frontieră în Europa lărgită. Perspective comparate*, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 9.

² Vezi Simone Weil, *The Need for Roots: Prelude to a Declaration of Duties Towards Mankind*, New York, Ark, 1987, p. 41: „To be rooted is perhaps the most important and least recognized need of the human soul” [„Să fii înrădăcinat este probabil cea mai importantă și puțin recunoscută nevoie a sufletului”, trad. noastră].

³ Vezi Jürgen Habermas, *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1998, p. 20: „die Geist eines Volkes” „liefert” „die Referenz für die Abgrenzung des Eigenen vom Fremden” („Spiritul poporului” „oferă” „referința pentru delimitarea sinelui de străin” [trad. noastră]).

The phenomena of the territorial state, the nation, and a popular economy constituted within the national borders formed a historical constellation in which the democratic process assumed a more or less convincing institutional form. And the idea of a democratic society as a whole has, until now, been realized only in the context of the nation-states. Today, developments summarized under the term “globalization” have put this entire constellation into question⁴.

Efectele globalizării sunt prezente atât la nivel economic, de unde a pornit, de fapt, interesul către structuri supranaționale, dar, bineînțeles, de aici, calea spre implementarea unei politici globale care să susțină acest proces economic nu este decât un pas. Statele dezvoltate ce își doreau extinderea bazinului economic de export, de vânzare a producției interne, aveau nevoie să desfacă frontierele economico-politice ale țărilor-țintă. Astăzi asistăm la discursul de proliferare al democrației ca un discurs ce susține de fapt în spatele său, propagarea liberalismului economic la nivel internațional. Nici zona culturală nu putea să rămână neimpregnată de acest nou tip de a vedea lumea, un lucru evident, având în vedere posibilitatea deplasării forței de muncă, a bunurilor și resurselor, dar și, ulterior, a ideilor și mentalităților. Încă existentele națiuni, alipindu-se curentului globalizant, au avut nevoie să își permeabilizeze granițele, atât geografice, cât și economice, dar mai ales culturale, nepărăsind cu totul ideea identității naționale. Acest nou tip de definire identitară la nivel național poate fi asociat termenului propus de Sorin Antohi de *identitate reticulară*⁵.

Homo migrans. Către o definiție a migrației

Fiind o importantă variabilă demografică, migrația este unul din procesele care poate fluidiza granițele și pluraliza identitățile: „«Fluss und Grenze» ist das suggestive Bild für die

⁴ Idem, *The Postnational Constellation: Political Essays*, Cambridge, Polity, 2001, p. 60: „Statul teritorial, națiunea și economia constituită în interiorul frontierelor naționale au compus o configurație istorică în care procesul democratic și-a asumat o formă instituționalizată mai mult sau mai puțin convingătoare. Iar ideea unei societăți democratice ca întreg s-a realizat, până acum, numai în contextul unei națiuni-stat. Astăzi, dezvoltarea așezată sub termenul *globalizare* a pus această întreagă configurație sub semnul întrebării” [trad. noastră]. Vezi și Jürgen Habermas, *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*, ed. cit., p. 94: „Der Territorialstaat, die Nation und eine in nationalen Grenzen konstituierte Volkswirtschaft haben damals eine historische Konstellation gebildet, in der der demokratische Prozess eine mehr oder weniger überzeugende institutionelle Gestalt annehmen konnte”.

⁵ Vezi Sorin Antohi, *Europa Comunitară, Europa Culturală: identități reticulare*, în *Revenirea*, p. 82-85, apud Hans-Christian Maner, *Noțiunea de Europa din perspectiva științei istorice românești*, în vol. Victor Neumann, Armin Heinen (ed.), *Istoria României prin concepte. Perspective alternative asupra limbajelor social-politice*, Iași, Editura Polirom, 2010, p. 265.

neue Konstellation der Grenzüberschreitungen“⁶. Iar în ultimii ani, chiar „granița“ ce despărțea statele „exportatoare“ și cele destinate se dizolvă, iar țările de emigrație devin țări de imigrație și invers.

Dar să vedem ce înțelegem prin termenul *migrație*. Ca orice fenomen ori concept, migrația trebuie privită și sub aspectul evoluției istorice⁷, căci temporalizarea este cea care ajută la înțelegerea metamorfozelor sociale și culturale. Limba și limbajul sunt cele care leagă istoria de reprezentarea ei ulterioară, făcând trecerea de la istoria ca eveniment la cea ca discurs.

Sensul comun acceptat, prin definițiile ce se regăsesc în dicționarele de specialitate, se referă atât la multiplele cauze ce pot conduce la fenomenul de migrație (condiții externe, dar și interne), cât și la tipologiile, taxonomiile acestui proces, în funcție de diferite criterii (spațiale, temporale etc.). Astfel, *Dicționarul sociologic* definește *migrația* ca fiind un „fenomen ce constă în deplasarea unor mulțimi de persoane dintr-o arie teritorială în alta, urmată de schimbarea domiciliului și/sau de încadrarea într-o formă de activitate în zona de sosire”⁸. În același timp, *Lexiconul de științe politice* include și caracterul individual al acestei mișcări și nu implică ancorarea într-o „formă de activitate”, ci doar schimbarea domiciliului: „umfasst alle Wanderungsbewegungen, gleich welcher Verursachung, mit denen Gruppen oder Individuen ihren Wohnsitz vorübergehend oder ständig verändern”⁹. De asemenea, Institutul pentru Populație și Dezvoltare din Berlin insistă și pe cauzele care determină această mișcare a populației:

Unter Migration oder Wanderung wird im Allgemeinen die auf Dauer angelegte, beziehungsweise dauerhaft werdende räumliche Veränderung des Lebensmittelpunktes einer oder mehrerer Personen verstanden. Wanderungen erfolgen in der Regel immer dann, wenn eine Gesellschaft die Erwartungen ihrer Mitglieder nicht erfüllen kann.¹⁰

⁶ Jürgen Habermas, *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*, ed. cit., p. 7: „«Curgere și frontieră» este tabloul sugestiv pentru noua configurare a trecerii granițelor” [trad. noastră].

⁷ Vezi Reinhard Koselleck, *Conceptele și istoriile lor. Semantica și pragmatica limbajului social-politic*, cu două contribuții ale lui Ulrike Spree și Willibald Steinmetz, Traducere din limba germană de Gabriel H. Decuble și Mari Oruz, Coordonarea și unificarea traducerii de Gabriel F. Decuble, București, Editura Art, 2007.

⁸ Cătălin Zamfir, Lazăr Vlăsceanu (coord.), *Dicționar de sociologie*, București, Editura Babel, 1998, p. 351.

⁹ Günter Riegen, *Migration*, în vol. Dieter Nohlen, Rainer-Olaf Schultze (Hg.), *Lexikon der Politikwissenschaft. Theorien, Methode, Begriffe*, Band 1: A-M, Aktualisierte und erweiterte Auflage, München, C.H. Beck Verlag, 2005, p. 574.

¹⁰ Steffen Kröhnert, *Migration – eine Einführung*, în *Online Handbuch Demographie*, Berlin Institut für Bevölkerung und Entwicklung, disponibil online la <http://www.berlin-institut.org/online->

Institutul din Berlin accentuează modelul factorilor Push-Pull (suprapopulare, sărăcie, persecuții etc. vs. bunăstare, libertate, securitate etc.), marcând condițiile în care poate avea loc migrația, de la refugierea din calea războaielor sau a catastrofelor naturale, la migrații economice nemulțumiți de nivelul de trai, ori la discriminarea religioasă sau persecuția politică.

Având în vedere complexitatea fenomenului și diversitatea formelor sale, este necesară o trecere în revistă a subcategoriilor migrației. Lucrările de specialitate sunt, din nou, mai mult sau mai puțin detaliate și/sau cuprinzătoare în acest sens. *Dicționarul sociologic* apelează la criteriile spațiale și temporale:

Dacă privim fenomenul raportându-ne la o populație dată – perspectivă adoptată, în principal, de demografie – atunci, adică în raport cu această populație, se poate vorbi de două forme de migrație: *imigrație* (ansamblul intrărilor) și *emigrație* (ansamblul ieșirilor). În fapt, orice act migratoriu este, în același timp, o migrație și o imigrație. [...] Cu referire la un teritoriu național, se face distincția între **m. internă**, atunci când deplasarea se face în interiorul țării respective, și **m. externă** sau *internațională*. După un alt criteriu, se vorbește despre **m. temporară**, când deplasarea se efectuează pentru o perioadă determinată de timp, după care individul migrant se întoarce la locul de origine (unde, de regulă, își păstrează locuința și familia), și **m. definitivă**, când migrantul nu se mai întoarce.¹¹

Din nou, sursele germane sunt mult mai nuanțate, ceea ce demonstrează și experiența în procesul de primire a imigranților și de integrare a lor:

Stets ist M. ein Versuch, die eigene Lebenslage zu verbessern, byw. Den widrigen Bedingungen der jeweiligen natürlichen wie sozialen Umwelt zu entkommen. Idealtypisch unterscheidet die Migrationsforschung hinsichtlich der Migrationsmotivation zwischen flucht und

handbuchdemografie/bevoelkerungsdynamik/faktoren/migration.html, accesat ultima dată la 20 aprilie 2016: „Prin migrație se înțelege, în general, variația spațială care se petrece într-un anumit punct al vieții uneia sau a mai multor persoane. Migrațiile se produc întotdeauna atunci când o societate nu îndeplinește așteptările membrilor săi“ [trad. noastră].

¹¹ Cătălin Zamfir, Lazăr Vlăsceanu (coord.), *op. cit.*, p. 351.

Arbeitsmigration und in bezug auf die betroffenen polit. Einheiten zwischen grenzüberschreitender M. (Einwanderungs-; Asylpolitik) und Binnenmigration.¹²

Institutul din Berlin realizează o clasificare tripartită, în funcție de criteriul temporal (migrație permanentă, temporară sau „circulară” fără schimbarea domiciliului – spre exemplu, turismul –, categorii uneori dificil de delimitat), spațial (migrație internă sau internațională; transferul urban-rural și viceversa), respectiv cauzal (migrație forțată sau voluntară). William Petersen distinge, pe de altă parte, între migrația conservatoare (survenită ca reacție împotriva schimbărilor condițiilor de existență în spațiul natal și încercarea de a le reconstitui în noul teritoriu) și cea inovatoare (realizată cu scopul de a trăi o experiență nouă, fie că este vorba de o nouă slujbă sau o altă localitate¹³).

Așadar, migrantul descrie o categorie mai largă de persoane care își schimbă domiciliul, incluzând, în acest fel, și persoanele cu statut de exilat sau refugiat (ultimul fiind acordat în baza unor demersuri birocratice care au ca fundament o serie de documente normative oficial valabile la nivel mondial, pe care țările semnatare sunt obligate să le recunoască). Nu este o simplă *Völkersbewegung*¹⁴, ci ține cont de anumite granițe geopolitice care sunt dependente de un anumit context.

O distincție ce trebuie făcută este cea între migrant și refugiat: nu orice migrant este refugiat, dar refugiatul este întotdeauna un migrant. Așadar, migrantul poate avea diferite motive de a pleca din țară: migranții economici își doresc condiții mai bune, în timp ce refugiații pleacă de cele mai multe pentru a-și salva viața, din motive de securitate, iar această condiție este reglementată prin cererea de azil care este sau nu aprobată. Totodată, trebuie realizată o delimitare de statutul de *exilat*. Dacă în societățile europene postbelice nu mai putem vorbi de dictaturi, deci de exil, nu același lucru se poate spune despre alte state din Orient, spre exemplu. Totuși, ne putem asuma exilul ca o migrație politică, de cele mai multe ori provocată. Dacă

¹² Günter Riegen, *op. cit.*, p. 574: „Migrația este întotdeauna o încercare de îmbunătățire a nivelului de trai, și anume eliberarea de condițiile precare ale mediului natural sau social. Cercetătorii migrației disting, în mod ideal, între refugiere și migrația forței de muncă (după criteriul motivației) și între migrație transfrontalieră (imigrație, politica de azil) și migrație internă (după criteriile politice)” [trad. noastră].

¹³ William Petersen, *Eine allgemeine Typologie der Wanderung*, în Széll, G. (Hg.): *Regionale Mobilität. Nymphenburger Texte zur Wissenschaft* (10), München, 1972, p. 95-114, apud Steffen Kröhnert, *op. cit.*

¹⁴ Vezi Ferenc Glatz, *Migration und Gesellschaft in Ostmitteleuropa*, în vol. Seewann, Gerhard (Hg.), *Migrationen und ihre Auswirkungen. Das Beispiel Ungarn 1918-1995*, Buchreihe der Südostdeutschen Historischen Kommission, München, R. Oldenbourg Verlag, 1997, p. 1.

migratio provine din *migro*, însemnând „se duce dintr-un loc într-altul, a-și schimba locul, a se muta”¹⁵ („to remove from one place to another, to depart”¹⁶), iar migrantul este „μετανάστης, οὐ, ό”, cel care își schimbă domiciliul („one who has changed his home, a wanderer, immigrant, opposed to a native”¹⁷), exilul (*exsilium*) presupune desprinderea (forțată) de pământul natal („der Aufenthalt außerhalb des Vaterlandes infolge polit. Verhältnisse od. Vergehungen”¹⁸), trimițând la *exilio/ex-silio*, provenit din verbul *salio* („to spring out, spring or bound forth”¹⁹) și având conexiunea cu *exsul* („usual. referred to solum; one who is banished from his native soil”²⁰).

În ceea ce privește, așadar, posibilele tipologii de migranți, putem avea de a face, în cazul nostru, cu mai multe variabile. Astfel, în cercetările axate pe scriitorii migranți, ne putem referi, în primul rând, la acei *Gastarbeiteri* care nu au un nivel înalt de calificare, dar pentru care *displacementul* devine catalizatorul scriiturii (cum este Franco Biondi). În al doilea rând, există categoria migranților economici din următoarele valuri, care își doresc un nivel mai bun de trai, dar și a celor care deja au experiența scrisului (Gino Carmine Chiellino) ori au crescut în spațiul german (nefiind neapărat născuți aici). De asemenea, refugiații din fosta Iugoslavie sau azilanții politici pot constitui un alt fir de cercetare (Saša Stanišić sau Ilija Trojanow)

Trebuie spus că ne raportăm, în analiza noastră, la o migrație inter-statală, internațională, așa cum este ea înțeleasă în secolul al XX-lea, într-o Europă a granițelor trasate, pentru început, de cea de a doua conflagrație mondială, iar apoi de conflictele balcanice desfășurate spre finalul secolului. Ca formă de transnaționalism, migrația duce la o interogare asupra comunității și a identității naționale²¹, bazată și pe dimensiunea interculturală: „Konstitutiv für das Verständnis der ‚Interkulturalität‘ sind zwei Punkte: Erstens setzt der Begriff eine Grenze zwischen den

¹⁵ Gheorghe Guțu, *Dicționar latin-român*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Humanitas, 2003, p. 822.

¹⁶ ***, *A Latin Dictionary*, founded on Andrews Edition of Freund's Latin Dictionary, Revised, enlarged, and in a great part rewritten by Charlton T. Lewis, Ph.D. and Charles Short, LL.D, Oxford, At the Clarendon Press, 1933, p. 1143.

¹⁷ ***, *A Greek-English Lexicon*, Compiled by Henry George Liddell and Robert Scott, Eighth Edition, Revised throughout, Oxford, At the Clarendon Press, 1897, p. 950.

¹⁸ ***, *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, ausgearbeitet von Karl Ernst Georges, achte verbesserte und vermehrte Auflage von Heinirch Georges, Erster Band, A-H, Hannover und Leipzig, Hahnsche Buchhandlung, 1913, p. 2611: „sedere în afara patriei ca urmare a situațiilor politice”.

¹⁹ ***, *A Latin Dictionary*, ed. cit., p. 702.

²⁰ Idem, p. 705.

²¹ Henk van Houtum, *Remapping Borders*, în vol Thomas M. Wilson, Hastings Donnan (ed.), *A Companion to Border Studies*, Blackwell Publishing, 2012, p. 406: „national identities and national communities are increasingly transnational identities and transnational communities”.

Kulturen voraus, die überschritten wird, zweitens wird das dadurch gestiftete Dazwischen als ein interkulturelles ‚Zwischen‘ bestimmt”²².

„Migration is here”²³

De fapt, libera circulație a forței de muncă și în general a persoanelor era și un ideal al Imperiului Habsburgic și a devenit o premisă a Uniunii Europene. Astfel, problematica este mai actuală decât oricând, având în vedere ultimele evenimente ce se petrec în sudul Europei (Grecia, Macedonia, Serbia, Croația) și în țări precum Ungaria, Austria, Germania sau Italia, țări tranzitate sau devenite destinație pentru refugiați datorită conflictelor armate ce au loc în Orientul Mijlociu. Cum se poate vedea și astăzi, gestionarea acestor situații este cât se poate de dificilă – dacă după cel de Al Doilea Război Mondial Europa cerea forță de muncă (și o făcea într-un mod controlat, cel puțin la început), în contemporaneitate se confruntă cu dificultatea de a gestiona valul neașteptat de imigranți, în condițiile în care rata șomajului la nivel european nu este de neglijat (mai ales în rândul tinerilor). Germania are o expertiză în integrare socio-profesională demonstrată – mai ales în cazul minorității turce. Indiferent de politicile duse, ceea ce a lipsit a fost lipsa pregătirii populației de rând de a face față impactului acestui fenomen de migrație. Revenirea temei migrației în atenția publică din spațiul european este datorată simplului fapt că acesta este teritoriul-țintă al imigranților: fenomene de acest gen se înregistrează și în alte colțuri ale lumii, însă nu sunt atât de mediatizate. Ce informații sunt vehiculate, spre exemplu, despre criza imigranților din zona Asiei de sud-est? Statele Uniunii Europene nu s-au implicat în criza refugiaților din Siria în momentul în care aceștia au ajuns în Turcia, vociferările au început numai după ce miile de oameni s-au îndreptat spre continentul european.

²² Stefan Rieger, Schamma Schahadat, Manfred Weinberg, *Vorwort*, în vol. Rieger, Stefan/Schahadat, Schamma/Weinberg, Manfred, *Interkulturalität-zwischen Inszenierung und Archiv*, Tübingen, Narr, 1999, p. 11.

²³ Peter Sutherland, *Migration Is Development: How Migration Matters to The Post-2015 Debate*, p. 6, disponibil online la http://esa.un.org/unmigration/Migration_is_Development_by_PSutherland_MPP.pdf, accesat ultima dată la 20 aprilie 2016.

De la geografia fizică la cea identitară și lingvistică

Dacă „fiecare cultură există doar în contextul altor culturi”²⁴, iar mutația spațială, dizolvarea graniței permite regândirea identității, nu putem lăsa deoparte aspectul lingvistic al întregului proces de migrație („the identities we are speaking of are not simply a result of crossing geographic borders. Borderlands (real and symbolic) become the sites where more complex processes are lived out”²⁵). Noua cultură cu care individul intră în contact produce o dislocare lingvistică, ezitarea permanentă între două limbi: „Schimbarea limbii este, în felul ei, similară cu trecerea unei frontiere și are drept efect o schimbare de perspectivă nu doar asupra culturii al cărei vehicul este, ci și asupra sinelui pe care îl exprimă”²⁶. Reinventarea de sine presupune, astfel, și o reconstrucție a limbajului.

Este ceea ce se întâmplă cu scriitorii cu *background* migrant din spațiul de limbă germană, care vor renunța la limba maternă pentru a se adresa unui public mai larg, cel aflat în proximitate până la urmă. Astfel, principalele coordonate socio-istorice ale migrației către RFG din perioada postbelică, evidențiate anterior, reprezintă fundalul din care emerge o literatură exofonică care are deseori ca subiect tocmai contactul dintre migrant și societatea-gazdă. În acest sens, observarea aspectelor sociologice și a modului de interacționare a migrantului cu cei din mainstream este relevantă pentru a expune metamorfozele prin care trece literatura migrantă, de la restrânsa *Gastarbeiterliteratur* (scrisă, în general, de cei care au venit în RFG pentru un loc de muncă) la mult mai largă *Chamisso Literatur* sau chiar *interkulturelle Literatur* (ultima formă de manifestare a acestei literaturi, mult mai diversificată). Aspectul migrației este hotărâtor în activitatea literară a scriitorilor aleși ce fac parte din câștigătorii premiului Adelbert-von-Chamisso, acordat scriitorilor în limba germană, dar proveniți din alte spații culturale. Acel *Sprachwandel* este consecința migrării, dar și determinantul vizibilității publice și a consolidării discursului intercultural, așa cum înșiși autorii pledează. Modul în care se configurează identitatea migrantă va sta la baza etapizării literaturii ce a decurs din acest

²⁴ Jurij Lotman, *Zur Struktur, Spezifik und Typologie der Kultur*, în vol. *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, Kronberg, 1974, p. 431.

²⁵ Rina Benmayor, Andor Skotnes, *Some Reflections on Migration and Identity*, în ***, *Migration and Identity*, Special Editors, Oxford University Press, 1994, p. 13: „identitățile aflate în discuție nu sunt simplul rezultat al transgresării granițelor geografice. Zonele de frontieră (reale și simbolice) devin locul desfășurării unor procese complexe” [trad. noastră].

²⁶ Anca Băicoianu, *Exil în timp, exil în spațiu: frontiera în/ca ficțiune*, în vol. Constantinescu, Romanița (coord.), *Identitatea de frontieră în Europa lărgită. Perspective comparate*, ed. cit., p. 247.

fenomen. Pe parcurs, motivele migrației, dar și țările „exportatoare” se diversifică, astfel încât nu se mai poate vorbi numai de Gastarbeiterliteratur. Totodată, subiectul abordat de scriitorii din alte culturi depășește migrația, astfel încât etichetele trebuie să devină fluide, după modelul acestei identități aflate într-o continuă dinamică.

Bibliografie

1. ***, *A Greek-English Lexicon*, Compiled by Henry George Liddell and Robert Scott, Eighth Edition, Revised throughout, Oxford, At the Clarendon Press, 1897.
2. ***, *A Latin Dictionary*, founded on Andrews Edition of Freund's Latin Dictionary, Revised, enlarged, and in a great part rewritten by Charlton T. Lewis, Ph.D. and Charles Short, LL.D, Oxford, At the Clarendon Press, 1933.
3. ***, *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, ausgearbeitet von Karl Ernst Georges, achte verbesserte und vermehrte Auflage von Heinirch Georges, Erster Band, A-H, Hannover und Leipzig, Hahnsche Buchhandlung, 1913.
4. Antohi, Sorin, *Europa Comunitară, Europa Culturală: identități reticulare*, în *Revenirea*, p. 82-85, apud Maner, Hans-Christian, *Noțiunea de Europa din perspectiva științei istorice românești*, în vol. Neumann, Victor / Heinen, Armin (ed.), *Istoria României prin concepte. Perspective alternative asupra limbajelor social-politice*, Iași, Editura Polirom, 2010, p. 239-273.
5. Băicoianu, Anca, *Exil în timp, exil în spațiu: frontiera în/ca ficțiune*, în vol. Constantinescu, Romanița (coord.), *Identitatea de frontieră în Europa lărgită. Perspective comparate*, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 242-255.
6. Benmayor, Rina / Skotnes, Andor, *Some Reflections on Migration and Identity*, în *** , *Migration and Identity*, Special Editors, Oxford University Press, 1994, p. 1-18.
7. Constantinescu, Romanița, *Cuvânt înainte. Border studies – expansiunea unui câmp interdisciplinar*, în vol. Constantinescu, Romanița (coord.), *Identitatea de frontieră în Europa lărgită. Perspective comparate*, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 7-20.

8. Glatz, Ferenc, *Migration und Gesellschaft in Ostmitteleuropa*, în vol. Seewann, Gerhard (Hg.), *Migrationen und ihre Auswirkungen. Das Beispiel Ungarn 1918-1995*, Buchreihe der Südostdeutschen Historischen Kommission, München, R. Oldenbourg Verlag, 1997, p. 1-6.
9. Guțu, Gheorghe, *Dicționar latin-român*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Humanitas, 2003.
10. Habermas, Jürgen, *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1998.
11. Habermas, Jürgen, *The Postnational Constellation: Political Essays*, Cambridge, Polity, 2001.
12. Koselleck, Reinhard, *Conceptele și istoriile lor. Semantica și pragmatica limbajului social-politic*, cu două contribuții ale lui Ulrike Spree și Willibald Steinmetz, Traducere din limba germană de Gabriel H. Decuble și Mari Oruz, Coordonarea și unificarea traducerii de Gabriel F. Decuble, București, Editura Art, 2007.
13. Kröhnert, Steffen, *Migration – eine Einführung*, în *Online Handbuch Demographie*, Berlin Institut für Bevölkerung und Entwicklung, disponibil online la <http://www.berlin-institut.org/online-handbuchdemografie/bevoelkerungsdynamik/faktoren/migration.html>, accesat ultima dată la 20 aprilie 2016.
14. Lotman, Jurij, *Zur Struktur, Spezifik und Typologie der Kultur*, în vol. *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, Kronberg, 1974.
15. Petersen, William, *Eine allgemeine Typologie der Wanderung*, în Széll, G. (Hg.): *Regionale Mobilität. Nymphenburger Texte zur Wissenschaft* (10), München, 1972, p. 95-114, apud Kröhnert, Steffen, *Migration – eine Einführung*, în *Online Handbuch Demographie*, Berlin Institut für Bevölkerung und Entwicklung, disponibil online la <http://www.berlin-institut.org/online-handbuchdemografie/bevoelkerungsdynamik/faktoren/migration.html>, accesat ultima dată la 20 aprilie 2016.
16. Riegen, Günter, *Migration*, în vol. Nohlen, Dieter / Schultze, Rainer-Olaf (Hg.), *Lexikon der Politikwissenschaft. Theorien, Methode, Begriffe*, Band 1: A-M, Aktualisierte und erweiterte Auflage, München, C.H. Beck Verlag, 2005, p. 574.

17. Rieger, Stefan / Schahadat, Schamma/ Weinberg, Manfred, *Vorwort*, în vol. Rieger, Stefan/Schahadat, Schamma/ Weinberg, Manfred, *Interkulturalität-zwischen Inszenierung und Archiv*, Tübingen, Narr, 1999.
18. Sutherland, Peter, *Migration Is Development: How Migration Matters to The Post-2015 Debate*, p. 6, disponibil online la:
http://esa.un.org/unmigration/Migration_is_Development_by_PSutherland_MPP.pdf, accesat ultima dată la 20 aprilie 2016.
19. van Houtum, Henk, *Remapping Borders*, în vol Wilson, Thomas M. / Donnan, Hastings (ed.), *A Companion to Border Studies*, Blackwell Publishing, 2012, p. 405-418.
20. Weil, Simone, *The Need for Roots: Prelude to a Declaration of Duties Towards Mankind*, New York, Ark, 1987.
21. Zamfir, Cătălin / Vlăsceanu, Lazăr (coord.), *Dicționar de sociologie*, București, Editura Babel, 1998.

THE CHARACTERS` CONSTRUCTION IN GEORGE BĂLĂIȚĂ`S NOVELS

Roxana Cotruș

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: George Bălăiță is one of the most representative Contemporary Romanian writers who came with an unprecedented literary formula which combines elements from neorealism and magical realism. His novels` characters represent the product of a remarkable talent of the author to operate with literary concepts, myths, esoteric science, philosophy, but also with the `modern` illness – insanity. Therefore, I will try to put a construction on these two novels` characters (The world in two days and The disobedient apprentice) by following the archetypal literary criticism promoted by Northrop Frye.

Keywords: George Bălăiță, antagonism, Domestica, Infernală, demonic, prophecy, abalienation, magical realism.

Personajele lui George Bălăiță coexistă la granița dintre cele două lumi: Domestica și Infernală. „*Lumea în două zile* își fixează întâi un teritoriu epic: Albala(în prima zi), Dealu Ocna (în cea de a doua), cu mici deosebiri între ele. O lume sensibil asemănătoare, în plină dizlocare și în plină constituire”¹. Aceste toposuri sunt bine delimitate în ambele romane, autorul reușind să muleze pe fiecare spațiu profiluri concordante. Astfel, în cel dintâi roman, *Lumea în două zile*, acțiunea se desfășoară în Albala - universul casnic, Domestica - unde personajele sunt protejate de o putere divină ce nu le oferă nici măcar „oportunitatea” apucării drumului pierzaniei; cel de-al doilea univers – Infernală - este plasat în Dealu Ocna, oraș în care Antipa lucrează ca „funcționar al neantului”, un loc în care mersul firesc al lucrurilor se precipită, iar singura forță ce câștigă guvernare este cea demonică.

¹Eugen Simion, *Scritori români de azi*, vol. IV, Ed. David & Litera, 1998, p.34

„Prin pierderea credinței și scepticism, omul modern atacă nucleul metafizic al ființei umane, introducând în lume neantul și angoasa.”², spunea Ion Pop. Este și cazul personajelor lui Bălăiță, întrucât, prinse într-o lume carcerală unde singura șansă de evadare pare a consta în încălcarea limitelor, personajele lui George Bălăiță sunt sortite pierderii credinței. Antipa îi poate fi omolog individului modern, care, odată prins în mrejele demitizării, se afundă într-o infinită stare de nesiguranță, de scepticism, simțindu-se obligat să le facă față fricilor pe care și le-a însămânțat odată cu pierderea comuniunii cu divinitatea. El este individul frustrat, în natura căruia nebunia se instalează pe parcursul creșterii intensității nemulțumirilor provenite fie din cadrul casnic, fie din constrângerea socială sau pur și simplu din cauza veșnicei alternări între lumi, rotindu-se într-un vortex. La început, protagonistul este individul care are nimicul, apoi, măcinat de propriile-i complexe și de refuzul de a-și crea ordine în existență, alege în glumă evadarea în irațional. Aparițiile multiple ale muștii au o simbolică deosebită, legându-se în mod direct de starea de alienare mintală, de boală, întrucât în mitologie, prin aspectul dizgrațios și prin dimensiunile ei mici, musca este văzută ca un prevestitor al bolii și al întrupării demonului în viața umană: „În mitologia iraniană demonul Nasu (cadavru) este reprezentat ca o muscă”.³ Se poate spune astfel că primele semne ale bolii lui Antipa apar încă din prima zi, când acesta aude bâzâitul unei muște: „O muscă, strigă Antipa, uite o muscă. Musca se plimbă pe tavan, nu pare deloc amorțită. Zboară de acolo spre lumina tremurătoare a lumânării.”⁴. Bâzâitul de muscă se transformă în cea de-a doua zi în bâzâit de albină, apărând din ce în ce mai frecvent, mai ales la cârciuma lui Moiselini, reflecția infernului: „Bâzâitul albinei se aude bine acum, umple aerul odăii. Nu o vede nimeni.”⁵. Musca de dimensiuni reduse devine o albină zgomotoasă, semnele insesizabile ale nefastului încep să fie mai pregnante până în clipa în care Antipa ajunge la Casa de Apă a lui Anghel, unde albină „se înmulțește”, formând numeroși stupi. Acela este și punctul de maximă tensiune a romanului, momentul în care Anghel, un „împărat al muștelor”, își atrage „prada” în capcană, ucigându-l pe Antipa cu aceeași iubire cu care el însuși „l-a creat”. Dacă la început aparițiile insectei sunt nefaste, prin analogie cu musca, în cele din urmă această arătare se preschimbă în albină, care are, totuși, o conotație pozitivă, fiind

²Ion Pop, *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. I, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj- Napoca, 2007, p.529- 530

³Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1994, p. 110.

⁴George Bălăiță, *Lumea în două zile*, Ed. Cartea Românească, 2002, p. 212

⁵ Ibid., p. 317.

considerată vietate sacră, înzestrată cu numeroase calități benefice. Prin înțelepciune și cunoaștere, albina poartă mesajul divin, fiind văzută ca personaj mitologic ce ajută până și la creația lumii. Se poate spune, așadar, că omuciderea săvârșită de Anghel este însoțită de un proces de re-creare a lumii, semn că apocalipsa a avut loc.

Dovada alienării protagonistului nostru o face Gluma prin care acesta profetizează morțile unor indivizi din jurul său.

Un punct de plecare sau de întretăiere în construcția lui Antipa a fost protagonistul nuvelei gogolienne *Însemnările unui nebun*, Axenti Ivanovici Popriscin. Ceea ce îi leagă pe cei doi este puternica dramă interioară pornită dintr-un refuz de a-și accepta condițiile, înstrăinându-se în cele din urmă de rațiune. Dacă ceea ce îl duce pe Antipa în pragul nebuniei este gluma, „obraznicia” cu care sfidează legile divine, în cazul lui Popriscin lucrurile nu stau cu mult mai diferit; ceea ce îl ghidează pe acesta spre neant e pasiunea bolnăvicioasă pe care o are pentru Sophie, răsfățata lui „papa”, dar și nutirea obsesivei dorințe de a face parte din nobile. Această năzuință este trădată în momentul în care, obligat să demisioneze, emnează în locul ce-i revenea directorului cu apelativul „Ferdinand al VIII-lea”: „Au crezut că voi semna într-un colț, ca un șef de birou oarecare? Să aștepte! Am semnat în locul rezervat directorului departamentului: Ferdinand al VIII-lea...”⁶. Ironic, lui Popriscin i se îndeplinește visul de a deveni rege al Spaniei, însă nu în spațiul realității, ci în cel al demenței: „În sala consiliului de stat am găsit mulți granzi cu capetele rase, oameni foarte deștepți; când am spus: << Domnilor, să salvăm luna, căci vrea s-o încalce pământul >>, imediat s-au repezit toți să-mi îndeplinească dorința de monarh și mulți s-au suit pe pereți, ca s-ajungă luna.”⁷. Trimitere la un rege al Spaniei se face și în *Lumea în două zile*, când, Antipa, copil fiind, la îndemnarea lui Pașaliu de a se hotărî între cărți și sport, spune următoarele: „țineți-vă după panașul meu alb, vă va duce întotdeauna la victorie! Sunt vorbele lui Henric al IV-lea”⁸.

Morțile celor doi sunt pe cât de tragice, pe atât de absurde, întrucât sunt uciși în spațiile care păreau a fi prielnice naturii lor - Axenti la sanatoriu, alături de „granzii” săi, iar Antipa la Casa de Apă a crescătorului de albine, Anghel. De asemenea, punctul de plecare al morții în cazul amândurora este capul, ales nu întâmplător, întrucât acesta „este considerat sediul

⁶N.V. Gogol, op. cit., p. 163.

⁷Idem., p. 166.

⁸ George Bălăiță, *Lumea în două zile*, Ed. Cartea Românească, 2002, p. 79.

spiritului, al sufletului și al forței divine (manei) ce zace în om”⁹, așadar, sfârșitul nu putea începe decât acolo, în locul din care a început totul odată cu dispariția componentelor esențiale: rațiunea și credința.

Anghel este un alt personaj-cheie al acestui roman, nebunul cultivator de cactuși și crescător de albine de la Casa de Apă. Între acesta și Antipa se creează o relație strânsă, atât în acțiunea romanului, cât și prin prisma corespondențelor dintre cei doi. Despre Anghel aflăm câteva din propriile-i mărturisiri, dar și din ale lui Viziru („ Era un om în vârstă /.../ un bătrân uscat, puternic. Se purta cu Antipa ca un frate mai mare cu mezinul familiei pe care trebuie să-l ocrotești. Vorbea puțin.”¹⁰). Până aici, nimic nu pare suspect; totuși, Viziru face o remarcă față de o situație care i-a trezit niște suspiciuni – la dorința lui Antipa de a-l duce pe procurorul Viziru la Casa de Apă pentru a vedea cactusii, Anghel îl avertizează că această vizită va putea fi posibilă doar înaintea apusului. O altă caracterizare, deloc deplasată, este făcută de un anumit director al întreprinderii comunale, Dobraniș, care îl considera pe bătrân drept un om de nădejde, conștiincios, dar despre care spunea că „nu-i întreg de tot”. Singurul personaj care izbutește să se poziționeze pe aceeași frecvență cu Anghel este Antipa; or, un lucid, un rațional nu se poate transpune niciodată dincolo de zidurile rațiunii, în afara dialogului firesc. În conversația fragmentată dintre cei doi, de la finalul romanului, reiese că, întrucâtva, Antipa, sau mai bine spus gluma sa este creația lui Anghel: „Cactusul ăsta este viu și este viu din porunca mea, este creația mea, așa cum tu ești creația mea, Antipa. /.../ am și eu ceva, Anghel dar nu-mi pot ține râsul, am azi doi morți! Tu faci vii, eu fac morți.”¹¹. Cei doi se completează, așadar, unul pe celălalt, unul creează, iar celălalt „extermină”, unul este începutul, iar celălalt sfârșitul.

După Northrop Frye, „apa aparține sferei existențiale sub-umane” și reprezintă „starea de haos și disoluție care urmează morții obișnuite, sau reducerea la anorganic”¹². Acum se poate explica și motivul pentru care Antipa nu suporta lumina soarelui, preferând să iasă din casă când vremea se înrăutățea, dezlănțuindu-se doar pe timp de ploaie. Astfel, relația de strânsă prietenie dintre cei doi este, pe cât de paradoxală (Antipa fiind un om care se simțea confortabil în lume, Anghel un individ fără viață socială), pe atât de firească, întrucât Anghel era singura entitate care îi oferea protagonistului cadrul optim.

⁹ Ivan Evseev, op.cit., p. 29.

¹⁰George Bălăiță, *Lumea în două zile*, Ed. Cartea Românească, 2002, p. 238

¹¹*Ibidem.*, p. 407

¹²Northrop Frye, op. cit., p. 181

Pe lângă mărturiile celorlalți, apare și o autocaracterizare a bătrânului de la Casa de Apă care susține că a fost „șlefuitor de oglinzi și argintar”, abilități pe care și le-a perfecționat într-un „oraș ocult din mijlocul Europei”, loc în care și-a decoperit rostul pe această lume; a lucrat, spune el, și ca ceasornicar pe Strada Liniștei Netulburate, iar despre meșteșugul ceasornicăriei spune că s-a născut cu el. În ceea ce privește viziunea sa asupra vieții, Anghel spune că nu a cunoscut femeia, fiindcă este o faptură primejdioasă, comparându-le cu năpârcile despre care spune că sunt mai „folositoare”. De asemenea, ține să sublinieze că la răsărit, la cântatul cocoșului, își întoarce privirea spre apus și, asemenea lui Chirică Samca, Anghel este un autodidact: „N-am umblat prin școli, am învățat totul singur.”¹³ - desigur, întrucât diavolului îi repugnă orice regulă. Tot în actegoria demonicului îl încadrează și obiceiul acestuia de a-i desfăta pe ceilalți cu nenumărate tipuri de licori și băuturi alcoolice pe care însuși le prepară, cu toate că nu consumă alcool; unul dintre degustătorii acestuia fiind preotul Zota. Niciun alt personaj nu putea fi mai potrivit decât un slujitor al lui Dumnezeu. A mai cunoscut alte meserii precum cea de luntraș, însă nu unul oarecare, ci acela care trecea sufletele morților predându-i-le lui Caron; prin prisma acestei meserii, spune Anghel, l-a întâlnit pe Antipa cel bătrân, care era gropar: „Avea o barbă roșcată și ochii mari licăritori, era înalt și voinic, semăna cu dumnezeul lipovenilor /.../ Era un om bătrân, dar încă puternic, când eram tânăr, mi-a spus el, arătam cu totul altfel, eram uscat și negricios și aveam ochii întunecați și părul aspru ca în coada calului /.../ Dar schimbarea care s-a petrecut în mine în a doua jumătate a vieții îmi este străină. Nu mai sunt slab și negricios /.../ În scurtă vreme am devenit cum mă vezi: înalt și gros, roșcat, ochii mi s-au deschis la culoare și s-au făcut lăptoși, agerimea lor și-au schimbat sensul /.../ puterea mea s-a risipit. M-am făcut gropar. Așa am învățat aproape totul.”¹⁴. Viața, spune Anghel, l-a purtat peste tot, prin multe continente, pe multe mări și fluvii, țări și orașe, pentru ca în cele din urmă să ajungă acolo unde „trebuia să se întâmple”, „acolo era locul din mijloc, începutul și sfârșitul”¹⁵, la Dealu-Ocna, unde a început așteptarea. Trebuia să găsească oglinda, știa că răspunsul se află aici unde a renunțat la vechile meșteșuguri, alegând grădinăritul, dar lucrând și ca gropar „ca fostul său prieten”. După aproape o sută de ani de așteptare, timp în care a întâlnit doar „proști și nebuni”, a sosit clipa, clipa în care era la un pas de oglindă, deoarece l-a întâlnit pe „adevăratul

¹³George Bălăiță, *Ucenicul neascultător*, Ed. Albatros, 1977, p. 242

¹⁴George Bălăiță, *Lumea în două zile*, Ed. Cartea Românească, 2002, p. 245

¹⁵Ibid, p. 246

Antipa”, inconștient de forța pe care o purta. Anghel era omul ce, în sfârșit, credea cu toată ființa în forța profetică a lui Antipa, el „era providența”, astfel că bătrânul crescător de albine și cultivator de cactuși s-a hotărât să-l facă pe tânărul profet omul său cu scopul de a prelua puterea absolută, guvernând asupra întregii lumi. Singura soluție pentru ca aceasta să se petreacă, era moartea lui Antipa, fie să-l omoare însuși el, Anghel, fie să-și prezică profetul propria moarte, precum s-a și arătat. Totuși, profeția în acest caz a avut un „motor” auxiliar, întrucât protagonistul moare la vârsta cristică, ucis de crescătorul de cactuși. Moartea lui Antipa atrage după sine internarea lui Anghel într-un ospiciu. Numele acestui personaj este, în cele din urmă sugestiv pentru rolul pe care i-l acordă autorul în cadrul acestui roman - „anghel” provine din grecescul „angelos”, semnificând „sol” sau „trimis al lui Dumnezeu”. Astfel, sceleratul Anghel se metamorfozează dintr-un „trimis al lui Dumnezeu” într-un cavaler al apocalipsei.

Din punct de vedere „material”, Antipa este nebunul „cultivat”, fiindcă devine un rod al demonicului ce se dezvoltă pe măsură ce gluma se îngroașă, spre deosebire de Aghel în care nebunia pare să se fi instalat de la bun început, purtând pecetea acestui blestem încă de la naștere. Dincolo, însă, de această raportare imediată, se pune din nou întrebarea: cine sunt Antipa și Anghel? Desigur, material, sunt doi nebuni, dar prezența lor este una simbolică, spirituală și ține de cele două entități - demonică și angelică. Care este demonul, care este îngerul? Răspunsul e simplu, niciunul. Chiar dacă vârsta lui Antipa face trimitere la cea a lui Iisus Hristos, care a fost răstignit pe cruce la 33 de ani, el nu poate fi întruchiparea sacră a Fiului Domnului, întrucât profețiile Acestuia nu seamănă cu jocul de-a viața a lui Antipa. Totuși, există ceva în natura lui Antipa care face referire la Iisus, iar acest ceva poate fi tiparul lumii apocaliptice a Bibliei, care cuprinde lumea divină (societate de zei), lumea umană (societate de oameni), lumea animală (stâna-un miel), lumea vegetală (grădina sau parcul- copacul) și cea minerală (orașul). În *Anatomia criticii*, Northrop Frye ține să sublinieze că Hristos reunește toate aceste categorii într-o identitate: Hristos este Zeu, Om, Mielul lui Dumnezeu, Copacul Vieții, Templul. Lăsând deoparte semnificațiile sacre ce pot fi regăsite în natura acestui personaj, el este, totuși, un spirit malefic, întrucât curmă viețile oamenilor din jurul său, sfidând legile dumnezeiești, astfel că, în cele din urmă, moștenește blestemul și devine tipul eroului tragic ce sfârșește catastrofal.

De cealaltă parte, Anghel, prin tangența pe care o are cu lumea ascunsă, magică a vrăjitoriei, a tarotului, prin „profesiile sub-terane” – gropar - și funeste – luntraș -, reprezintă simbolul ocultismului, ereziei, contravenind credinței creștine. Probabil că decizia acestuia de a-l

omorî pe Antipa la vârsta de 33 de ani a survenit în urma unui gând obsesiv care îl făcea să creadă că-l va uide pe Iisus Hristos pentru a doua oară, pentru totdeauna.

Așadar, nebunia immanentă amândurora nu este altceva decât o metaforă a destrămării ținutului original, a existenței pure, întrucât nebunia - se știe acest lucru – îi este asociată de foarte multe ori diavolului, crezându-se că aceasta invadează sufletul și rațiunea individului numai atunci când dispare credința.

Am putea chiar crede că deasupra tuturor se afla Anghel, naratorul suprem și că eposul acestui roman nu este altceva decât o născocire a unui nebun care alternează între luciditate și demență, căzând, în cele din urmă, în abisul iraționalității.

Străin de urmele demenței nu pare să fie nici *Ucenicul neascultător*. Spre exemplu, însuși personajul principal, Naum, oferă semnele unei instabilități psihice în momentul morții mamei lui, la care, în loc să fie sfâșiat de durere, se joacă și saltă bucuros. După funerariile mamei sale, Naum îi cere tatălui său, măcinat de durere, să meargă acasă pentru a mânca. În mintea și sufletul bărbatului, prânzul îi era asociat femeii pe care tocmai o pierduse; ajunși acasă „fiul, cu șorțul mamei (îi vine aproape pe măsură, mama nu era nici înaltă, nici grasă) umblă la primus, face o omletă, fierbe laptele. Fluieră în timp ce tatăl /.../ urmează supus poruncile fiului.”¹⁶. Așadar, comportamentul fiului trădează niște instabilități emoționale, care, își au obârșia, în cele psihice. Copilul era, totuși, un adolescent de treisprezece ani care avea minimum de discernământ asupra faptelor, sau care ar fi trebuit să îl aibă. De asemenea, crizele isterice de râs în diferite situații, în condițiile în care în afara acestor stări era inexpressiv, sunt tot un semn al bolii sufletului, a minții.

Nici ceilalți scribi, Al. Veștea și Filip Adam nu par a fi ocoliți de blestemul iraționalității; aceștia dau impresia că pun mereu ceva la cale, iar unul dintre ei (Al. Veștea) începe chiar să-și pună întrebări în legătură cu esența nebuniei: „Cum? Nebunia? Dar pulsul-mi bate aidoma cu al tău. Măsura lui e sănătatea însăși. Și ce-am rostit nu-s vorbe de nebun. /.../ Vreau dovezi mult mai temeinice ca astea. Iar piesa mea-i capcana ce în curând va prinde-n ea conștiința regelui...”¹⁷.

Chirică Samca, a cărui natură autentică rămâne un mister, în momentele în care primește înfățișare umană apare drept un individ cu probleme psihice, care trăiește într-o lume paralelă celei reale, un mitoman, care își inventează existențe și își atribuie puteri paranormale: „Vă

¹⁶George Bălăiță, *Ucenicul neascultător*, Ed. Albatros, 1977, p. 23

¹⁷Ibid., p. 186

amintiți, acum o săptămână, venind înapoi, m-ați dus o bucată bună de drum cu mașina, adică stăpânul, hehe, nu așa, bătrânul, pot să-i spun așa? I-a șoptit șoferului la ureche ia-l /.../ sigur că eu eram, altfel îmbrăcat și pe cât cu puțință mai spân”¹⁸ sau „Stau pe buturuga mea și mă las văzut numai când vreau”¹⁹.

Așadar, personajele celor două opere nu pot fi caracterizate izolat, nu li se pot nega conexiunile; avem un Anghel (demonic, scelerat, dar al cărui nume are conotație sacră) și un Chirică Samca. După Cornel Ungureanu, în cadrul operei lui George Bălăiță numele personajelor au o importanță capitală: „subtextele („declinările”) pot fi ironice (parodice) dar și grave: surpriza, farsa (ironia „destinului”) sunt frecvente în romanele lui George Bălăiță, a căror alcătuire e supravegheată de un ochi de eseist. Buna organizare a eposului începe de la cuvânt: de la numele personajelor.”²⁰. Astfel, Chirică, în greacă, înseamnă „aparținând lui Dumnezeu”, însă celălalt nume are conotații demonice – în mitologia română, Samca fiind un personaj demonic, având înfățișare de femeie, cu părul până la călcâie, cu sânii lungi până la pământ și cu unghii foarte ascuțite, care apare sub diverse înfățișări: de porc, de găină, ied, pisică etc., considerându-se că apariția acestuia are loc doar la sfârșitul lumii. . Ce doi ascund o forță diabolică, o dorință de a răsturna ordinea, pledând pentru haos, iar în lumea „materială”, haosului îi corespunde lipsa de rațiune, demența. Tot în această direcție, putem vorbi despre Naum și Antipa ca având elemente corespondente, întrucât în cazul fiecăruia lipsa de rațiune pare să le invadeze existența încă din adolescență, ajungând la maturitate pasivi, secătuiți de orice emoție, folosindu-se de „arta” cathartică a râsului.

Mai evidentă este forța demonică, profetică sau nu, ce le revine mai multor personaje din cele două romane; astfel, lui Antipa îi corespunde profilul lui Chirică Samca, „diavolul de iarmaroc”. Cel care îi deconspiră natura nefastă a celui din urmă este însuși Chirică Samca, ce își relatează degajat experiențele pe care le-a avut cu pământeni, apărând sub diverse întrupări, schimbându-le decisiv traiectoria. Ironia este aceea care stă la fundamentul (auto)portretizării acestuia, pe de-o parte, pe de alta, tragismul, întregindu-se imagistica demonică.

Precum omologul său, Antipa este tipul demonului jovial care se distrează pe seama celorlalți, jucându-se cu viețile lor; distracția se rezumă la jocul de-a viața și de-a moartea cu

¹⁸Ibid., p. 326

¹⁹Ibid., p. 313

²⁰ Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, Ed. Cartea Românească, București, 1985

celelalte personaje. Atât Antipa, cât Și Chirică Samca au o forță profetică, o putere care le oferă oportunitatea de a jongla cu destinele celorlalți, însă nu și libertatea, întrucât Antipa moștenește blestemul eroului tragic, sfârșind catastrofal. Ceea ce, totuși, îi deosebește pe cei doi este capacitatea lui Chirică de a se metamorfoza, apărând sub diverse înfățișări (străin, găină, iepure, ied, porc etc.).

Deloc de trecut cu vederea este complexitatea reprezentării personajelor masculine în raport cu cea a reprezentării personajelor feminine. Lumile celor două romane, mai ales cea a *Ucenicului neascultător*, sunt niște universuri ale bărbaților, aceștia bucurându-se și de o prezență permanentă, dar mai ales de o reprezentare mai amănunțită, spre deosebire de personajele feminine care fie sunt doar schițate, fie lipsesc cu desăvârșire din acțiune, acestea fiind doar menționate. Așadar, dintre personajele masculine ale căror profiluri sunt foarte bine evidențiate, chiar dacă din multiple unghiuri, sunt Antipa, Anghel (*Lumea în două zile*), Naum, Visarion Adam, bătrânul Toma (*Ucenicul neascultător*), iar celelalte (Viziru, Alexandru Ionescu, Artimon, Filip Adam etc.), cu toate că nu se insistă în mod deosebit pe analiza portretistică, au un rol deosebit fie în anchete, în întregirea poveștii, fie în acțiune. Nu se poate spune, însă, același lucru și despre femeile care apar în aceste două opere.

Poate cea mai semnificativă femeie din cele două romane este Felicia, soția lui Antipa; semnificativă, întrucât apare mai des și fiindcă este singura femeie căreia i se acordă „dreptul la opinie”, luându-i-se în considerare remarcile pe care i le aduce soțului ei, Antipa. Felicia este tipul casnicei, caracteristică ce îi este relevată încă de la începutul romanului, când se trezește de dimineață, face cumpărăturile necesare și îi lasă lui Antipa medicamentele. Este, de asemenea, soția iubitoare, dispusă de a face orice pentru a-și vedea soțul fericit, fapt pentru care îl tratează ca pe un copil. Ea este tipul femeii care iubește necondiționat, chiar dacă intuiește adulterul soțului ei, însă își ascunde orgoliul în spatele afirmației pe care o face referitoare la importanța adevărului în filosofia sa de viață: „Adevărul este, spunea Pașaliu că ar fi spus Antipa, că Felicia face tot ce se poate pentru ca minciunile mele să iasă fără cusur. Sigur, eu sunt un mincinos /.../ Minciuna are și ea proporții și nuanțe, nu?! Există și minciuna zilnică, inofensivă, fără de care nu poți, obișnuită ca și spălatul pe dinți, nu?! Dar Felicia nu admite asta. /.../ Cultul ei pentru adevărul elementar o îndepărtează de adevărul omenesc.”²¹. Așadar, apare contrastul, des întâlnit

²¹George Bălăiță, *Lumea în două zile*, Ed. Cartea Românească, 2002., p. 76

chiar și în viața de zi cu zi, dintre femeia cerebrală, principială și cea umilă, devotată precum un câine credincios bărbatului pe care îl iubește. Dincolo de condiția ordinară, Feliciei îi revine, după nume, în mod paradoxal, însemnul fericirii, păstrând în natura sa urme ale momentului primordial, prezența acesteia acționând în mod pozitiv asupra universului casnic din Albala, înturnându-l pe Antipa de la un posibil drum al pierzaniei.

Reversul femeii din Albala, al celei angelice, este Silvia Racliș, amanta lui Antipa de la Dealu-Ocna, femeia demonică, o mantis religioasă care după consumarea actului reproducător își devorează masculul. Aceasta este un real pericol, odată cu ea prăbușindu-se o întreagă lume. Dacă Feliciei îi revine forța benefică, nu același lucru se poate spune despre amanta eroului, care îl ademenește pe acesta cu sexualitatea sa debordantă: „Ochii ei îl privesc cu ură și dispreț, cu o curiozitate rece, neprefăcută. El șovăie. Am pierdut destul timp, spune ea. Ce mai aștepți? Glasul ei este răgușit, poruncitor. /.../ Cuprins de furie și de rușine, el apucă brațul femeii, îl răsuțește, o trage la el, ca pe un stâlp lunecos încearcă să se cațere pe ea /.../ Hăituit de poftă, umilit de neputință, el încearcă din nou, ea se desprinde fără efort, se depărtează.”²². Autenticitatea naturii amantei lui Antipa reiese, poate cel mai evident, din cuvintele Achilinei, femeia bătrână ce lucra împreună cu aceasta la farmacia din Dealu-Ocna, care îi relevă Silviei un profil vidat emoțional: „Gura femeii bătrâne se face subțire, rea. Tu îl aștepți pe Mamona, spune ea, te simt eu /.../ Ce-ai mai necheza, afurisito, cum ți se umflă nările, armăsăroaico, și ce duhoare iese din tine.”²³. Silvia este, prin analogia cu așteptarea lui Mamona, tipul femeii care se mulțumește nu cu puțin, acceptându-și condiția de amantă, de femeie ținută în secret, întrucât împlinirea sa nu este de factură spirituală, ci cu atât cât are ea nevoie pentru a-și alimenta nevoile, pornirile. Concluzia Achilinei, după o serie de observații pe care i le aduce tacit femeii nefaste se rezumă la o simplă, dar sugestivă întrebare: „Unde îți ascunzi coada și copitele?”²⁴.

Dacă Felicia este personajul ce se îngrijește de traiectoria corectă, morală a lui Antipa, Silvia Racliș este un factor imoral, ce îi deschide mai larg și mai rapid porțile nefastului eroului nostru.

În fond, există o logică precisă în coexistența acestor două energii, întrucât însuși Antipa este personajul ce nu poate viețui decât la granița dintre două lumi, existența lui fundamentându-

²²Ibid., p. 367

²³Ibid., p. 362

²⁴Ibid., p. 363

se pe o implacabilă dualitate: „Femintatea este singura mediatoare, fiind totodată <<pasivă>> și <<activă>>. Acest lucru a fost deja exprimat de Platon și de figura evreiască a Schekinei, la fel de bine ca și de figura musulmană a Fatimei. Femeia este așadar, ca și îngerul, simbolul simbolurilor, așa cum apare ea în mariologia ortodoxă sub figura lui Theotokos, sau în liturgia Bisericii creștine, care se asimilează lesne, în calitate de intermediar suprem, cu <<Soția>>”²⁵.

Profilurile celor două femei din *Lumea în două zile* sunt bine evidențiate, în ciuda frecvenței lor mai reduse la acțiunea romanului în raport cu personajele masculine, întrucât reprezintă altă dualitate pe care se clădește sau se demolează universul lui Antipa. În *Ucenicul neascultător*, însă, femeile nu participă activ la întregirea firului narativ, prezența lor fiind rarisimă, și chiar dacă apar, sunt doar menționate de către bărbați; acesta reprezintă, așadar, un univers la ocârmuirea căruia se află bărbatul, e o lume controlată și dirijată de către bărbați. Cu toate acestea, o figură feminină ce pare să se evidențieze îndeosebi este Ana, mama lui Naum Capdeaur, care a murit pe când fiul acesteia avea treisprezece ani. Portretul mamei personajului principal de aici este relevat în capitolul „Ocean”, aceasta apărând ca o femeie ale cărei trăsături fizice („părul ei castaniu des, bogat, cu reflexe stinse, neliniștitoare de mâl adânc și umed /.../ Prins mai întotdeauna într-un coc pe ceafă /.../ Dar când îi dă drumul pe spate, în serile când și-l spală, părul mamei e abundentă și plutire”²⁶) dau semne că ascund o tulburare sufletească, o permanentă stare de angoasă. Cine este Ana, de fapt? Ana reprezintă, poate, o altă față a spectrului apocaliptic, prefigurând o lume ideală (părul despletit reprezentând „plutirea”, „abundența”, primordialul) pe cale de a se năru sub energia secularizării. Moartea mamei sale, paradoxal, nu a trădat în comportamentul lui Naum o suferință vizibilă, ba dimpotrivă, atitudinea acestuia a primit aspecte ludice - „Cuprins de bucuria neașteptată a jocului, în timp ce urca scara, Naum uită până și de gândul nemilos care îl purta cu siguranță și răceală spre ușa celor doi bătrâni. Iată, din nou, firea lui triumfă.”²⁷. Semnificația numelui „Ana” își are originea în ebraică și semnifică „Dumnezeu s-a îndurat” și, de asemenea, Ana este una dintre cele nouă zâne invocate să-i ajute pe bolnavi. Tragismul Anei în acest roman se raportează la imposibilitatea de a „vindeca” o lume aflată în declin, de ea îndurându-se în cele din urmă divinitatea, întrucât lumea în care își ducea existența îi era potrivnică naturii. Apelându-se la procedeul alegoriei, se

²⁵Gilbert Durand, *Aventurile imaginii*, Ed. Nemira, București, 1999, trad. De Muguraș Constantinescu și Anișoara Boboce, p. 39

²⁶George Bălăiță, *Ucenicul neascultător*, Ed. Albatros, București, 1977, p. 19-20

²⁷Ibid., p. 22

proiectează universul optim detractării primordialității, înlocuite de „triumful firii” nefastului, a demoniului, redat prin caracterul ludic al copilului Naum. Vina care i se atribuie lui Naum pentru moartea mamei sale, este, desigur, metaforică „Mama să fi fost în permanență lângă tine și tu să nu fi simțit asta? /.../ poate chiar tu ai omorât-o./.../ Da, boala ei n-a fost decât un pretext, un alibi al tău. De fapt tu ești ucigașul”.

Sunt menționate și alte figuri feminine precum Verișoara Ioachima „o adolescentă cu coatele și genunchii ascuțiți și rochii de stambă prea mari sau prea mici (întinzându-i mici capcane nevinovate din care el –Naum- ieși odată cu ochiul vânăt și hainele sfâșiate și altădată cu o coastă ruptă)”²⁸, care, nici în calitate de adult nu pare să-și fi pierdut din aspectul și apucăturile „sălbatică”. Este, așadar, notabilă deteriorarea tot mai accentuată a neamului Adamilor odată cu trecerea generațiilor.

Filip Adam este un verișor de-al lui Naum Capdeaur a cărui prezență este strâns legată de existența a două femei, a două mame: cea biologică și cea adoptivă, Otilia, sora mamei care l-a născut. Ceea ce le evidențiază pe cele două femei este competiția pentru dragostea băiatului lor, care, însă, nu le iubește pe niciuna: „Amândouă iubindu-l pe Filip ca pe un fiu adevărat, încercând fiecare în felul ei să-l facă să nu uite că *ea* și nu cealaltă este *adevărata* mamă, dar nerecunoscând niciodată una fața de alta această ciudată și crâncenă rivalitate, rămânând în ochii tuturor surori bune și prietene /.../ Filip își dădu într-o zi seama că nu iubește pe niciuna. Două femei străine.”²⁹.

Dacă în primul roman femeile au un rol semnificativ, jonglând ambele (Felicia și Silvia) cu personalitatea lui Antipa, în cel de-al doilea roman este evidentă importanța simbolică a femeilor, reprezentând fie demoniul, fie originarul, însă nu au nicio autoritate asupra bărbaților din jurul lor.

Ba mai mult decât atât, lui Visarion Adam, individul perseverent, dornic de a înainta pe scara socială, iubitorului de citadinizare, i se opune soția acestuia, o femeie modestă, casnică, responsabilă, care, însă, nu este pe placul soțului, întrucât nu reușește să o transforme „într-o femeie de lume bună”, într-o doamnă. Prezența ei îi provoacă silă, frustrare, jenă, ajungând în cele din urmă să o disprețuiască.

²⁸Ibid., p. 18

²⁹ George Bălăiță, *Ucenicul neascultător*, Ed. Albatros, București, 1977, p. 238

În pofida caracterului serios, grav pe care tema comună celor două romane îl impun, George Bălăiță jonglează continuu cu burlescul, absurdul, grotescul, atrocele, meritul său fiind acela de a crea o operă ce poate fi citit pe două registre: „un registru înalt, serios /.../ altul jos, burlesc”³⁰, o operă, de altfel, inepuizabilă. Acestea sunt, de fapt, și palierele pe care se înscriu personajele sale, unul te instigă la râs, altul la plâns.

Eposul operei lui George Bălăiță este populat de indivizi care cercetează, precum un alter-ego al autorului, indivizi banali, extrași din viața cotidiană, însă care sunt trecuți dincolo de bariera realității obiective. Prin această transpunere ei devin niște eroi alegorici, reprezentări ale demoniului, respectiv angelicului, ajungând în cele din urmă să putem spune că în romanul lui Bălăiță nu există, de fapt, personaje, ci doar virtuți sau vicii, actanții nefiind altceva decât niște simboluri, deci personaje moderne.

Bibliografie

1. Bălăiță, George, *Lumea în două zile*, Ed. Eminescu, București, 1975.
2. Ibidem (*vol. I și II*), Ed. Prietenii Cărții, București, 1993.
3. Ibidem, Ed. Minerva, București, 1993.
4. Ibidem, Ed. 100 + 1 Gramar, București, 1998.
5. Ibidem, Ed. Cartea Românească, București, 2002.
6. Idem, *Ucenicul neascultător*, Ed. Albatros, București, 1977.
7. Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Ed. Gramar, București, 2006.
8. Sălcudeanu, Nicoleta, *Până unde poate glumi literatura*, „Prefață” la *Marocco (I)*, Editura Polirom, București, 2011.
9. Simion, Eugen, *Scriitorii de azi, vol IV*, Ed. David Litera, București, 1998.
10. Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, Ed. „Cartea Românească”, București, 1985.
11. ****Dicționar analitic de opere literare românești*, vol.I și II, coordonator: Ion Pop, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj- Napoca, 2007.

³⁰ Nicolae Manolescu, *Istorică Critică a Literaturii Române*, Ed. Paralela 45, București, 2007, p. 1149

12. *** *Dicționar general al literaturii române*, coordonator: Eugen Simion, Ed. Universul Enciclopedic, București, 2004.
13. Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii*, Ed. Nemira, București, 1999, trad. De Muguraș Constantinescu și Anișoara Boboceă.
14. Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1994.
15. Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, Ed. Univers, București, 1972, trad. După Domnica Sterian și Mihai Spăriosu.
16. Gogol, N.V., *Opere*, vol. III, trad. Eusebiu Camilar, Ed. Cartea Rusă, București, 1956.
17. ****Biblia sau Sfânta Scriptură*, Ediție jubiliară a Sfântului Sinod, Versiune diortosită după Septuaginta, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului, sprijinit pe numeroase alte osteneli, Editura IBMBOR, București, 2001.

**BETWEEN TRADITION AND MODERNITY: ION LUCA CARAGIALE AND
MATEIU CARAGIALE. A COMPARATIVE ANALYSIS**

Roxana Elena Doncu

Assist. Prof., PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

Abstract: The dramatic history of the Balkans as well as the consciousness of its drama is often reflected in the ethnic and national literatures of this ex-centric space. The two writers that make the object of this paper, Ion Luca and Mateiu Caragiale, come from a family with Greek origins, belonging to the "melting pot" of the Balkans, which for centuries mixed Greeks, Bulgarians, Turks, Serbs, Albanians, Romanians and other nations. The split identity of the Balkan people is reflected both in Ion Luca's and Mateiu's works, however different stylistically. They offer complementary perspectives on the perception of the Balkan drama and what it means for a modern to be born "aux portes de l'Orient, ou tout est pris a la legere..."

Key words: literary balkanism, orientalism, modernization, centre/periphery

Located between the Orient and the Occident and drawn together by a common historical and cultural tradition that includes the Byzantine millennium, an Orthodox religious heritage and political domination first by the Ottoman Empire then by the Marxist Leninist ideology emanating from Moscow, the Balkan space was and still represents a space of alterity for Western Europe. Its function as the negative mirror image of rational and ordered Western Europe has given rise to a cultural imaginary replete with stereotypes of the Balkans as a peripheral space haunted by the specter of political tyranny and administrative fragmentation (balkanization).

The dramatic history of the Balkans as well as the consciousness of its drama is often reflected in the ethnic and national literatures of this ex-centric space. Romania makes no exception, although its particular geographical and historical context has often made the recognition of the shared Balkan heritage a matter of cultural debates and political disputes.

Lying at the outermost border of the Balkan region, the threshold space between the Balkans and Central Europe, Romania as a nation was born out of a continual wavering between its attraction to the Western ideals of rationality, progress and autonomy and its grounding in an Orthodox spirituality and the Balkan historical reality. The struggle between the Balkan heritage and Western ideals has materialized in two specific literary traditions: one looking up to the development of Western European literature and imitating the great European traditions of the novel, Romantic poetry and later postmodern fiction and the other, an expression of a specific kind of historical trauma, the tradition of literary Balkanism. Sometimes a dialogue, more often a confrontation, this coexistence of the two traditions, the first an elite cultural movement gravitating towards the West, the second deeply rooted in folk and oral production and engendering an ironic conservatory politics provided Romanian literature with a rich source of ideas and images.

The two writers that make the object of this paper, Ion Luca and Mateiu Caragiale, father and son, although Romanian citizens by birth, came from a family with Greek origins, as attested by their name. They belonged to the “melting pot” of the Balkans, which for centuries mixed Greeks, Bulgarians, Turks, Serbs, Albanians, Romanians and other nations. Ion Luca Caragiale’s plays, sketches and newspaper articles X-ray the social and political body from the period when Romania was undergoing the so-called process of modernization, bringing to light the contradictions and the extensive hypocrisy of that age, the widespread corruption that flowered under the banners of the new liberal ideology. Mateiu Caragiale (1885-1936), born out of wedlock, carried on the family literary tradition, in spite of his (professed) hostility to his father. The author of a single novel, *The Rakes of the Old Court*, of a book of poems and a few stories, he managed nevertheless to attract the attention and the interest of critics. *The Rakes of the Old Court* became a cult book and was voted by over 100 critics as the “Romanian novel of the XXth century”. The micronovel, a product of the bitterness and grudge deriving from the author’s double identity complex (that of being an illegitimate son and a writer at the periphery) plays out a symbolic confrontation between the Balkan mentality, an ambiguous mixture of aristocratic decay and lower class upstartism and the liberal ideals of the new Europe of nations.

Ion Luca Caragiale’s dramatic oeuvre reflects a critical period in the history of modern Romania, following that of the crystallization of the national ideal. Ideas of progress, national unity and liberalism were spread across Europe after the great wave of revolutions that marked

the nineteenth century. Central and peripheral administration was undergoing a process of change, the bureaucratization of state administration had just begun, and elites were developing new programs of mass education. What was the effect of modernization on the young Romanian nation? Caragiale's lifespan more or less overlapped an important period from the first (or small union) of the Romanian principalities of Moldavia and Wallachia to the second (or Great Union) when the National Assembly of Romanians in Transylvania decreed the unification of all Romanians and their territories with Romania. In 1866 Romania became a constitutional monarchy under the rule of Carol I of Hohenzollern-Sigmaringen and in 1877 an independent country. The upheaval of the social, political, economic and cultural life that these successive changes brought on was amply documented in Caragiale's plays, sketches and newspapers articles, which render the zero content of the soul of modernity in a language and style worked to perfection. His achievement is unsurpassed: he forged a new language for a broad social category that was just coming into being as a result of modernization and bureaucratization: the small clerks and state employees, the lower capitalist class and the demagogue politicians that rose to prominence during this agitated and confused period. The language of his characters is as confused as that of the age, full of mannerisms and mistakes, devoid of real content, mirroring on the one side the transformation of the liberal idea into pure bombastic demagogy and on the other a tragic loss of identity that occurred as a result of a sudden shift from an agricultural, highly traditional and religious lifestyle to a modern urban one. Almost all his characters are inhabitants of the city, the experimenters of a new way of life so divergent and distinct from the traditional one that it engenders a reversal of values and principles. The contact of modernity with the Balkan psychological, cultural and social fundament leads to the formation of a split identity, a fact that affects both society and the individual in a negative way. There is a clash between the traditional Balkan identity, a multiple one, capable of accommodating different cultural values and traditions and the ideals of modernization, which meant first and foremost the bureaucratization and compartmentalization of daily social life. Caragiale's writings portray people that live meaningless lives because of their meaningless occupations, small clerks who have to perform menial tasks, housewives that adore and support stupid husbands because their lives are forced to revolve around them and pseudo-intellectuals whose discourses, a mimicry of liberal progressive jargon border on the absurd and ridiculous.

As Ibrăileanu noted, for most of Caragiale's characters modernity means the ideal of living a good life without any responsibilities attached to it (22). This happens because modernization is misunderstood and liberal ideals misused. Changing mentalities proves to be a long term process in comparison with the reform of political systems. The enduring legacy of the country's political subordination to the Ottoman Empire proves an obstacle for the appropriation of modern Western ideals. Thus, in the play *Master Leonida face with the reactionaries*, the eponymous character, a starch republican supporter, gives the following definition of the republic: "nobody will pay any taxes", "every citizen will get a good salary, and all will be equal" (98 – *my translation*). Living a good life on state money is Leonida's interpretation of the modern revolutionary ideal. In fact it is the old ideal of Oriental slavery translated into liberal jargon. This time the tyrant is the state itself, which is perceived from the very beginning as an almighty entity, either a benevolent or irate Father figure, and not as a form of government, a purely political organization. This conception of the state as an almighty entity that can never be really opposed, with roots in the Byzantine orthodox tradition and the Ottoman dominance represented one of the major challenges Western modernity had to face in South East Europe and it led to a feeling of powerlessness of the average citizen. Much of Eastern Europe and Romania's incapacity to change derives from this ingrained attitude towards the state and political systems of organization, which are have never been seen as contingent and open to change. For the average citizen, the state is always to blame, it is always maligned, yet feared and rarely opposed. The widespread corruption of state employees is also indirectly linked to the way the state is perceived, as an almighty entity that excludes opposition. Because one can never change it, then people have to find the means to circumvent it and its decrees. Corruption becomes thus the other side of opposition, a symbol of political impotence and at the same time the mark of the slave. State employees become slaves to the state, while modernization functions only as a mask for the deep-seated Byzantine and Ottoman mentality. For Caragiale, this is the tragedy of the Balkans, and his decision to spend the last years of his life in Berlin, a "civilized capital" can be explained only in the light of his subconscious perception of comedy (all his plays are comedies) as tragic and absurd. One of Caragiale's critics, Elvin Bernstein, going against the flow of criticism (which consider his dramatic oeuvre as social satire), regarded Caragiale as a precursor of the absurd, emphasizing the grotesque dimension of his plays, similar to the tragic farces of Eugen Ionescu and the nonsense theatre. (237) Caragiale's enduring

popularity even today certainly seems to suggest that his theatre, in spite of its use of rather traditional dramatic devices, has an overall revolutionary quality. Elvin argues that the contemporary feel of Caragiale's plays resides in an unusual correlation of dramatic devices and dramatic effects, as well as in his construction of characters. Lache, Mache and Tache, the interchangeable heroes of some of his sketches are no more than unspecific bundles of vices and qualities significant of modern social phenomena which lead to the annihilation of human particularities. Yet it would be a mistake to analyze these characters as universal representatives of the homo sapiens of modernity - they display a Balkan cultural specificity that comes more and more to resemble a mask. First this is suggested by the similarity of their names, which differ only by the first letter, while ending in the universal Greek suffix 'ache', typical for the Phanariot age. The Balkan stereotype is further suggested by their extrovert and sociable nature as well as their propensity for loud argument and noisy merry-making. However, argument loses its rational basis and becomes a 'moft', while the emotional structure of social gatherings is no longer adapted to the reality of transition and is rendered by set phrases. In the world of Caragiale's characters everything turns into a "moft" sooner or later: politics, love, reform, the revolution. The word 'moft' (roughly translated as either 'trifle' or 'whim') carries within it a specimen of Balkan history and by the associations that Caragiale introduces is made to reflect a whole socio-political context. Etymologically, it derives from the Turkish word *müft*- a trifle, an object that can be obtained gratis¹. Yet what is remarkable is that 'moft', together with its derivatives 'moftangiu' and 'moftangioaică' (the male and female whimsical/good for nothing person), derived again with the Turkish suffix 'angiu', 'moftologie' and 'moftologic' (referring ironically to the 'moft' as a science) is used by Caragiale to refer to the new class of social climbers and urban bourgeoisie who try to delimitate themselves from their Balkan origins and adhere to Western modernity². Caragiale's ample use of the word to refer to Romanian political changes, mentalities and attitudes implies a criticism of the discourse of modernity prevalent in the age's liberal press. Caragiale was a conservative, strongly opposed to the liberal 'mimicry' of modernity and also the editor of a magazine ironically entitled "Moftul Român: Revistă spiritistă națională, organ pentru răspandirea științelor oculte în Dacia Traiana" where he made fun of the

¹ The same word exists in Serbo-Croatian: "mukte" meaning for free, gratis.

² In one of the conversations with a writer-friend, Caragiale is even reputed to have called Kant a 'moftangiu'.

new nationalist quasi-mystical and mythological discourse of the pure origins of the Romanian people, descendents of the Dacians and the Romans.

Another emblematic character is Mitică, the average inhabitant of the capital “the Bucharester par excellence”. The French phrase is aptly introduced here- a sign of the times when Romania stepped on the road to modernization and westernization. In the 19th century the model for modernization was France, our ‘Latin sister’. Caragiale ironically notes that “because Bucharest is a little Paris, Mitică is understandably a little Parisian.” (“Mitică” 108 - *my translation*) But he is not just a little Parisian, his name is also the diminutive of Dumitru, a popular name in the Balkans, derived from St. Dumitru, the patron saint of Bucharest (of Bulgarian and thus Balkan origin). This double diminution of Mitică points again to the zero content of what Caragiale perceives to be modern identity: trying too hard to imitate Western civilization, Mitică forgets his own Balkan identity. His personality is a simulation as well, a chain of witticisms and jokes meant to hide the absence of any enduring character traits. A visitor of cafes and beer gardens, Mitică appears in Caragiale’s prose as either Mache, Lache, Tache or Amicul X - all schematic characters, devoid of any psychological complexity, whose interactions are limited to the daily gossip, political comments and loud professions of personal worth whenever their pride is threatened by an unexpected turn of events. Caragiale’s description of Mitică mixes a kind of literary apophatism and the oxymoronic: “he is neither young, nor old, neither beautiful, nor ugly, neither too-too, nor very-very; he is quite average in everything; but what distinguishes him, what leaves a distinct mark on his character is his original and inventive spirit.” (“Mitică” 108 - *my translation*) This literary apophatism is one of Caragiale’s main techniques of character description, which he carries to perfection in the description of Leonică, a minor clerk from a ministry office: “His hair was neither black, nor blond, nor brown; his face was neither dark, nor white, nor red; the eyes were neither dark, nor green, nor brown. He was neither upturn-nosed, nor big-nosed, and his ears were middle-sized. He was neither big, nor small, neither fat, nor slim, neither tall, nor short, neither thick, nor thin. Apart from this, he was neither good, nor bad, neither soft, nor sharp, neither smart, nor stupid. In a word a being neither too-too, nor very-very.” (“Broaște” 323 - *my translation*) Yet far from suggesting any transcendent qualities of the characters, Caragiale’s *via negationis* is more akin to Gogol’s techniques of character description, hinting at the lack of an interior life and a social conformism that leads to the standardization and bureaucratization of the human. As Gogol’s petty clerks are

identified by means of some peripheral feature or a trifle that rises to symbolic proportions (the nose or the coat), Leonică, lacking individuality is defined by his possession of an array of necktie pins, each of which “ had a symbolic meaning: a coral heart pierced by an arrow cast with mini-diamonds showed that Leonică’s heart was especially sensitive to the blows of Cupid; two crossed golden mini-keys meant that the young man mastered the secret with which one could open hearts; an enameled pen shown on an open gold notebook said clearly: I am a Registrar, etc.” (“Broaște” 324 – *my translation*)

The Balkan world of Bucharest and the South as perceived by Caragiale can be summed up in the word “moft”: nothing more than pretense, a mask, a never-ending comedy. Under the pressure of modernization, the old accommodating and friendly Balkan world turns into a cheap imitation of the West: incapable of assimilating the Western ideals, it alters its old face, which now turns into a simplified mask of its former self. The never-ending farce at some point becomes a real tragedy: for the Balkans, in trying to adapt to Western modernity, have given up on their old identity - and at the same time never managed to assume the new Western one. Caragiale’s world is carnivalesque because it is a world of masks: masks that try to hide both a tragic loss of identity and the inability to convert to modernity.

Mateiu Caragiale’s prose offers a different, yet complementary perspective on the perception of the Balkan tragedy. Suffering from an all too understandable ‘anxiety of influence’ as well as from a life-long complex of being an illegitimate son, Mateiu Caragiale’s writing bears an emphatic mark of difference. If Caragiale the father was a prolific writer, the son brings out a single novel (dwelling for years on its exquisiteness), a book of poems and a couple of stories. The styles are also miles apart: the terseness and precision of the father is counterbalanced by the flowering musical sentences of the son, the mispronounced and misused neologisms revealing pretence are substituted by an archaic vocabulary that is made to live a new life out of the old chronicles. The plays teeming with the variegated life form of the metropolis, the vast array of petty clerks, state employees, humble inhabitants of the “mahala” (the city periphery) become in Mateiu’s prose an amorphous human mass to be despised by the chosen few, those aristocrats by blood and spirit doomed to extinguish the flame of their genius at the gates of the Orient: in the Balkans. The Rakes of the Old Court are three: Pasadia, Pantazi and the unnamed narrator, accompanied by Pîrgu, who may and at the same time may not be counted with the three. The motto of the novel, taken from the defense of Raymond Poincare in a famous case of corruption

of the age hints first at the tragedy of the Rakes: “Que voulez-vous, nous sommes ici aux portes de l’Orient, ou tout est pris a la legere...” Everything is taken lightly here. Everything, starting with political and social issues and ending with private lives is a “moft”. The Balkans are a huge “moftological society” where serious issues are laughed off, the state turns a blind eye to corruption, administration overlooks ‘minor’ mistakes and soul-searching and remorse are brushed off with a “Ia lasă-mă, monșer!”. Mateiu Caragiale’s characters are gifted individuals doomed to live in the space of ‘moft’, lost souls forever wandering in an alien desert. As many critics have noted, the few characters in Mateiu’s novel are no more than projections of the author meant to play out the intimate drama of being the wrong man in the wrong place. To give the larger picture, it may be interesting to dwell a little on the author’s other pursuits apart from his literary career, which he himself did not take very seriously. He was interested first and foremost in genealogy and heraldry, and developed an obsession with the aristocratic origins of his family. In the end he made up for himself an imaginary aristocratic lineage, which acted as a compensation for his hurt pride and his inferiority complexes. Ovidiu Cotruș argues that his genealogic and literary writings served a therapeutic purpose by “laying at his disposal a imaginary community with which he could establish an affectionate relationship” (54) The old aristocratic lineage acted as a palliative for Mateiu’s psychological make-up, justifying his loneliness and transforming what he took for a punishment (being doomed to live in the space of ‘moft’) into a privilege.

The Romanian title of the novel *Craii de Curtea Veche*³, translated either as *The Old Court Libertines* or *The Rakes of the Old Court* points to a web of significations that the translations are unable to capture in all its complexity. “Crai” is a word with both positive and negative connotations in Romanian. On the one hand, crai means prince, king or emperor, a use restricted to fairy tales and stories; it is also used to refer to the three magi present at the birth of Christ. The derogatory sense of the word comes from its argotic use to denote aristocratic or wealthy men who spend their time drinking and philandering, and it was this meaning that was taken as the most representative. The novel is generally interpreted as a portrayal of the vicious and perverse Balkan mentality at the frontier of the Orient and the Occident. It is this, but also

³ Crai de Curtea Veche was a phrase used to designate the thieves and the vagabonds that had found shelter at the Old Court (the former residence of the princes of Wallachia) in the last decades of the 18th century, when the place became a real “Court de miracles”, according to several historians. (Rodica Zafiu www.romlit.ro)

more than this. The atmosphere of the novel, replete with haunting descriptions of the night and the sumptuous interiors of aristocratic houses hints at a fairy-like quality of the Oriental One Thousand and One Nights. Then one of the chapters of the novel is called “The Three Pilgrimages”, an allusion to the religious undertones of the word “crai” and to the three magi. In fact, the inverse parallelism of the three Rakes and the three Magi is extremely important in the novel. First, it establishes a powerful contrast between the universal hope for change present at the birth of Christ and the gloom and doom of an age when the aristocracy of the old Europe was living its last hours. Secondly, as there are four characters: Pantazi, Paşadia, Pîrgu and the unnamed narrator, a certain incertitude is introduced as to who are the three Rakes: the initial letter P of the three names seems to indicate a partnership of the three Ps and to suggest that the narrator is somehow outside the story. However, the narrator is the only real character in the novel, for Pantazi and Paşadia function as extensions of the narrator’s rational and emotional dimensions: “For if I felt awe towards Paşadia, I had a weakness for Pantazi, one grows from the head, the other from the heart, and however much one would resist it, the heart goes before the head.” (92 – *my translation*) A man with a beautiful head, as the narrator describes him, Paşadia leads a double life: during the day a life of the mind imprisoned in his hermitage, writing his memoirs. At night he turns into a Mrs. Hyde of debauchery, all the same preserving his haughty and aristocratic demeanour. Once a “morning star” in Romanian politics, when on the verge of ascending to power, he mysteriously decided to retire. The reasons behind this decision remain obscure, yet what is sure is that his retirement is not one into higher wisdom and serenity. He nurtures deep rancor towards the circumstances of his self-imposed retirement, using his historical knowledge to detract Romanian culture. Participating in the usual debates of the time about Western superiority, he argues that the Romanians had nothing to offer the civilized world because an appreciation of beauty was specific only for the noble nations. “An intellectual suicide” as Matei Călinescu calls him, Paşadia will destroy his work post-mortem, by ordering a servant to set fire to his writings. Although this destructive act can be related to an entire literary tradition of perfection (among whose notable representatives are Virgil and Kafka, Paşadia’s reasons for destroying his work are wholly different:

I was regarded as a foreigner, every body became my enemy. [...] Seeing that it was hard to destroy me with the „mockery”: my bite would be more poisonous, a plot of silence was

weaved around what I had begun to publish. Realizing that the only means to get even was to leave behind me nothing others would profit from or enjoy. I welcomed the plot and joined it myself. „Ungrateful fatherland, thou shall not possess my bones” Scipio Africanus had it engraved on his tomb. My bones, I will leave, the fruit of my labor, my thinking this, no! (88 – *my translation*)

Matei Călinescu interprets this justification that Paşadia offers for his final revenge as the typical cliché furnished by failures or unsuccessful artists and places him in a gallery of kitch characters meant to embody the very deficiencies they seem to criticise.(53) For all his so-called superiority, aristocratic refinement and civility, Paşadia is the very product of the perverse Balkan world that he despises, the representative of a kitch intellectualism that feeds on the grandeur of the classics, yet is in itself sterile.

Pantazi, the phantasizing aestheticist, is the other facet of the narrator, a projection of his emotional and sentimental world. The descendent of a noble and ancient Greek family, he is born with the taint of the European aristocracies of the time: inter-breeding. Although the reader may rightly suspect him of idealizing his parents’ marriage and his own childhood, Pantazi suggests that the harmony of his structure is due to his parents’ being close relatives: first degree cousins. Yet only a few lines later, this affirmation is contradicted by Pantazi’s admission that in himself sensitivity is always accompanied by a certain melancholy, a nostalgia after what is remote and exotic. A dreamer, a visionary and an esthete, Pantazi is simultaneously a ruthless pragmatist. Like Paşadia, Pantazi is built along the lines of a Dr. Jekyll-Mr. Hyde prototype. Homo balcanicus, as Mircea Muthu remarked, is a homo duplex. On the one hand he offers the narrator a long journey through a phantasmatic, deeply „orientalized” Orient, resembling some hallmark pictures from a Turkish hotel:

The smell of oleander flowers was lying bitter over melancholy lakes which reflected white towers among the funereal cypress-tress. Devout pilgrims, we would go to pay our respects to Beauty in the cities of quietness and oblivion, we would wander their inclined streets and grassy squares, we would admire august works in old palaces and churches, we would fill ourselves with the breath of the Past by contemplating its sublime remains. The ship sailed slowly between the praised shores of Hellenic and Latin seas [...] A Greek woman would smile at us from a verandah hung with jasmine; we would haggle with armenians and jew merchants in the

bazaars, we would drink sweet wine with the sailors in smoked pubs where women used to belly-dance. (32 – *my translation*)

A pastiche of the Romantic hero, Pantazi leads a dissolute and self-indulging life in his youth, falls in love and is betrayed, plans to commit suicide at 23 but gives it up on finding out that he was left a fortune by his uncle. He later confesses to the narrator that his uncle had left a will entrusting the Eforia of the Hospitals with his fortune, and that he had destroyed it. What is more appalling than this recognition is the admission that for him „wealth is everything, I set it above honour, health, life” and that his act was a heroic deed meant to rescue the family line and return it to its purpose, that of being free. Thus Pantazi joins the gallery of kitch heroes as well, his sentimental and aestheticist pretense hiding a degenerate aristocrat with bourgeois ideals. The triviality of the bourgeois emerges towards the end of the novel when Pantazi commits the most bourgeois of sins, that of wanting to marry a much younger woman.

Gore Pîrgu embodies the misery of the Balkans. The narrator depicts him as a man of low extraction and despicable habits. He is inseparable from Paşadia, following him around like a shadow and mediating his debauchery. He acts as a guide through the infamous world of Bucharest night locales, a kind of reversed Virgil leading his team through Hell. The epitome of Ottoman and Balkan degenerescence, there is no perversion he does not practise: a cheat at card games, the master of ceremonies at every late night party, he likes sleeping with fat, pregnant or mad women, while intercessing for the corruption of young beautiful girls. The narrator often calls Pîrgu a clown and a jester. As the figure of the jester is inseparable from that of the truth he was allowed to speak at the courts of the emperors this seems to indicate that in spite of his debauchery and vulgarity or maybe just because of it, because of his extreme abjection, he is the only real, anti-kitch hero. Pîrgu’s perversion is real and at the same time emblematic, the sign of the long and tragic Balkan history of intermingling races and endless wars, of lives lived for the sake of the moment, when only the transient matters. His extreme adaptability and lack of moral scruples, his insubstantiality makes him an exemplary hero of the Balkan mentality as it has been perceived and rendered in Romanian literature.

To return to the question of how many the Rakes of the Old Court are, this remains a moot point. There may be four Rakes in reality, yet symbolically there are only three, and finally only one. The religious symbolism associated with the names of the chapters (The Three

Pilgrimages, Confessions) and the three magi from the East works in favour of a religious (and psychological) interpretation of the three Ps (Pantazi, Pârgu, Pașadia) as hypostases or projections of the narrator. They play out the conflict between the West and the East in a complex manner which excludes any binarisms. Although Orientals by birth (Pașadia is of Turkish, Pantazi of Greek descendancy), the two friends of the narrator are too much enthralled to Western values (the first to reason and success, the second to wealth and name) to stand for the Balkan and the Oriental. In fact, one despises Oriental and Balkan values, while the other, in a typical Western colonizing gesture, exoticises and eroticises them. It is Pîrgu, the one for whom the narrator feels a sort of moral nausea, that embodies the Balkans, its tragic history and its abjection. Pîrgu is none other than Ion Luca Caragiale's Mitică, a few decades older and wiser, and seen from a different perspective. What had happened? Meanwhile, Romania had chosen to follow the path of Western civilization, and while trying to model its socio-political, economic and intellectual life on the West, the Balkan and the Oriental were repressed in the collective subconscious. For I. L. Caragiale the West was still a "moft" among others, a fad that was going to pass away; for Mateiu, an Occidentalized Romania is the reality. This is why the character of Pârgu appears so abominable: he represents the past that refuses to die, he stands for everything deplorable and miserable, for a history that has refused us the West and Civilization. For all his „literary balkanism" Mateiu's novel is strongly imbued with the values of the West and modernization. It is no wonder that it managed to capture the Western public in a way that I. L. Caragiale's work never did.

Bibliografie

1. Bernstein, Elvin. "Elemente moderne în opera lui Caragiale", în Studii despre opera lui Caragiale, Roman, Ion (ed.), Editura Albatros, București, 1976, pp. 226 -243.
2. Caragiale, Ion Luca. "Broaște...destule", în Opere, vol.II, E.S.P.L.A., 1960, pp. 322-325.
3. --- ."Mitică", în Moftul Român, Editura Moldova, Iași, 1991, pp. 108 – 112.
4. --- ."Conu Leonida față cu reacțiunea", în Teatru, E.S.P.L.A, 1960, pp. 89 – 111.
5. Caragiale, Mateiu I. Craii de Curtea Veche, Editura Paideia, București, 1991
6. Călinescu, Matei. Mateiu. I. Caragiale: Recitiri, Editura Polirom, Iași, 2007
7. Cotruș, Ovidiu. Opera lui Mateiu. I. Caragiale., Editura Paralela 45, Pitești, 2001
8. Ibrăileanu, Garabet. "Conu Leonida față cu reacțiunea", în Studii despre opera lui Caragiale, Roman, Ion (ed.), Editura Albatros, București, 1976, pp. 20-32
9. Muthu, Mircea. "Homo Balcanicus".<http://phantasma.lett.ubbcluj.ro>
10. Zafiu, Rodica. "Craii la Cremenal", România Literară, no.20, 2003, www.romlit.ro

RURAL METAMORPHOSIS AND SELF-RECONSTRUCTION IN ALEXANDRU VLAD'S DOUBLE RAINBOW

Andreea Marcela Pop

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: This study aims to stress out the manner in which Alexandru Vlad's Double Rainbow (2008) offers an insight into the post-communist village setting and its shift from traditionalism to modernism. By underlining the effects of the newly emerged capitalist system upon its identity within a narrative which combines the personal testimony, the naturalistic description and the social documentary, the rural metamorphosis as shown in this work also becomes the emerging point for self-reconstruction.

Keywords: rural, globalization, naturalism, modernization, transition, identity

Despre opera lui Alexandru Vlad s-a spus în repetate rânduri, pe bună dreptate, că ar fi rezultatul unei științe abile a captării pulsațiilor ce animează realitatea înconjurătoare și a transpunerii lor în pagină prin decantarea detaliilor esențiale. Valabilă indiferent de tratamentul formal pe care îl pune în practică prozatorul, observația e cu atât mai reprezentativă pentru scrierile de factură eseistică. Între ele, și *Curcubeul dublu* (Polirom, 2008), cu o miză pronunțat socială, care abandonează ficțiunea propriu-zisă în favoarea reflecției personale, ori a reportajului social. Nu fusese prima încercare de genul acesta; o precedaseră articolele publicate inițial prin diferitele reviste și ziare cu care colabora prozatorul, adunate, o parte din ele, în *Vara mai nepăsători ca iarna* (Tribuna, 2005) și îi urmau, mai apoi, la câțiva ani distanță, „bucățile” din *Măslina aproape gratis* (Eikon, 2012). Decantarea uneori dificilă între genurile pe care le antrenau textele a pus nu o dată problema conținutului propriu-zis de literatură al acestora. Conflict care, în ochii prozatorului, nu era unul de nerezolvat, după cum o mărturisea în prefața articolelor din *Vara mai nepăsători ca iarna*: „Pe măsură ce evenimentele consemnate nu mai sunt de actualitate textele au tendința de-a se transforma, cu puțin noroc, în literatură. Trimiterile

devin metafore și revolta devine o stilistică.”¹ *Curcubeul dublu*, rămâne, oricum, cazul cel mai controversat. Toată această polemică pe care critica a ridicat-o cu referire la formula narativă heteroclită (rezumată, de cele mai multe ori, la dubletul roman – fals roman, ori eseu „sub acoperire”) nu a afectat, însă, coerența tematică a narațiunii, de altfel cea mai unitară dintre scrierile de tip „melanj” ale lui Alexandru Vlad; tratarea transparentă a subiectului depășește controversele formale de orice fel care au fost imputate cu insistență *Curcubeului dublu*.

Textele de aici stau în vecinătatea ficțiunilor postdecembriste ce descriu marea „schimbare la față” a societății românești de după revoluție conform logicii ireductibile a capitalismului. Turnura aceasta de optică vizează nu mișcarea haotică a orașului, accentuată în mod preferențial în alte ficțiuni, ci tocmai geografia (aparent) izolată a satului. Unul desacralizat, însă, care nu mai conservă mai nimic din atmosfera idilică de odinioară, și care își asistă propria degradare cu o ignoranță pe alocuri grotescă, semn că roadele „progresului” pătrund până și în cele mai neașteptate locuri. Toată această metamorfoză rurală e surprinsă din perspectiva unui narator care, după o viață de trai urban, se refugiază „neputincios”, după cum o mărturisește la un moment dat, din calea tranziției. Fluctuațiile de paradigmă pe care le observă din această postură aparent privilegiată amenință să elimine radical cutumele arhaice în favoarea altora noi, venite pe „filieră” vestică. Scepticismul acestuia față de efectele modernizării se citește de fiecare dată în spatele frazelor. Privită cu suspiciune, noua dinamică a satului capătă aspectul unui organism a cărui gesticulație agitată e urmărită cu un ochi ironic: „De fapt, dacă e să fim corecți, satul s-a tras (s-a târât) de pe fostele lui ulițe noroioase, pe măsură ce casele vechi din pământ și acoperite cu paie au fost înlocuite de case mai noi. Și acestea din urmă au fost făcute toate la drumul principal, ridicate cât mai aproape de carosabil. Așa, ca să aibă fațadă. Să vezi mașinile pe geam, să vezi când se deschide prăvălia. S-au adunat ca pilitura de fier în jurul unui magnet liniar. Din vechile gospodării au mai rămas doar livezile îmbătrânite, continuând să producă nestânjenite fructe, pe care lumea le-a cules oarecum în devălmășie, până când pomii s-au sălbăticit, uscându-se treptat parcă într-un gest de protest.” Completând tabloul general al satului cu o serie de reflecții similare, Alexandru Vlad configurează tot acest paradis bucolic în destrămare sub forma unei morți clinice, una care atacă lent și iremediabil un sistem ce funcționase, până nu demult, după niște principii imposibil de corupt. Sub postulatul unor astfel

¹Alexandru Vlad, *Vara mai nepăsători ca iarna*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2005, p. 8.

de prerogative, exilul ia mai degrabă forma unei farse; fugind de „epidemia” civilizației prost înțelese de la oraș, o găsește la sat în stare de dezvoltare. Coordonatele rurale preiau încet „moștenirea” disfuncțională a orașului. Altădată motiv de segregare iremediabilă, dihotomia centru – periferie pierde aici din intensitate. În avântul pe care îl prinde, mica așezare tinde spre direcția unui „sat global”².

Metabolismul dereglat al acestei *minunate lumi noi* se citește foarte concret în avatarele și modele capitaliste care se infiltrează tot mai insistent în sat. Privirea (ex)centrică a naratorului le înregistrează cu o neobosită atenție: proiecte de viitor pentru autostrăzi care nu se vor mai construi, dar care alterează geografia rurală, infrastructura care le urmează (simptomatic e cazul izvorului mutat mai spre șosea, care seacă în semn de protest), referiri frecvente la înfrățirea satului cu unul belgian, de unde și câte un „consătean” străin, investitori avizi de câștig care vânează posibilități de profit în zonă, discuții democratice despre agricultura (încă) eco, preocuparea țăranului român pentru intrarea în Uniunea Europeană, gadgeturile care înlocuiesc vechile unelte (GPS, USB vs. cui, ac) etc. Sunt doar câteva fațete ale unei societăți care absoarbe promisiunile globalizării cu un avânt de neoprit. Pe fondul acestui cadru, Alexandru Vlad introduce o serie de personaje pasagere menite să configureze o distribuție umană pe măsura locurilor. Baba Florica, Gogu, Costan, Artistul, toate figurile pe care acesta le introduce în funcție de necesitatea discursivă se pliază pe un tipar psihologic aproape identic. Ei sunt reprezentanții unei tipologii umane unice – aceea a țăranului român guvernat de legi proprii nu întotdeauna curate, mai mult sau mai puțin raliat la „progresul” social sub semnul căruia trăiește conștient sau nu. Aici poate fi găsită una din explicațiile pentru asemănarea³ pe care Tudorel Urian o găsea între textul lui Alexandru Vlad și eseul lui H.-R. Patapievici, *Omul recent*: în lipsa unui contur moral definit, exclus de criteriile moderne, acesta întruchipează „acel tip de om care, pierzând simultan atât Cerul cât și Pământul, a reușit să-și privatizeze integral nu doar strămoșii utili, ci și virtuțile convenabile – tipul de om care nu poate concepe cu adevărat decât idealul interesului propriu [...]”⁴. E definiția cea mai precisă căreia i se subordonează toți actanții pe care naratorul îi introduce din când în când în discurs și care țin locul oricărei fișe de personaj

²Despre care vorbea Marshall McLuhan în *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, Canada, 1962, p. 36.

³ În articolul „Între două lumi”, în *România literară*, nr. 10, 2008.

⁴ H.-R. Patapievici, *Omul recent. O critică a modernității din perspectiva întrebării «Ce se pierde atunci când ceva se câștigă?»*, Editura Humanitas, București, 2001, p. 304.

mai complexe. Toată această devalizare a universului rural e văzută de către acesta cu un simț lucid mereu activat. Cu atât mai semnificativ e acest lucru, cu cât tema în sine ar fi putut admite cu ușurință reflecția patetică. Distanțarea cu care acesta consemnează, însă, micile evenimente ale satului se traduce nu doar implicit, prin fondul subversiv (dar discret, totuși) al observațiilor sale, ci printr-o poziție teoretică fermă față de raportul tradiție – modernitate, care îl detașează radical la un moment dat de orice posibilitate de idealizare naivă: „Unele tradiții sunt antisănătore, sunt anacronisme, ascund refuzul modernității și au explicații care mai țin de lumea noastră. Pentru că lucrurile acestea nu sunt întotdeauna în exclusivitate pitorești și nici neapărat un tezaur de valori etnografice care să ne demonstreze cine știe ce superioritate regională.” Predispoziția aceasta cerebrală păstrează de fiecare dată echilibrul între materialul observat și structura interioară a naratorului.

Pentru că tot acest tipar pragmatico-distructiv în care se înscrie spiritul satului nu poate să evite reconstrucția identitară. În prelungirea crizei rurale, semnificația de profunzime a *Curcubeului dublu* coincide cu o reevaluare a conștiinței interioare a cronicarului. Naratorul își reconfigurează propriul dosar existențial pe măsură ce înaintează în analiza malignă a satului. Îl recompune, însă, nu sub forma unei contabilități exhaustive a faptelor, ci mai degrabă din amănunte izolate, secvențe ale unui timp îndepărtat pe care le propune ca modele primordiale ale vremurilor decăzute din prezent. E aici o încercare de solidaritate cu propriul trecut și o neaderență organică la noul context: „Ce lipsește? Răgetul vitelor seara, când veneau de la pășune, felinarul din grajd la ora mulșului, cântecul cocoșilor înainte de-a se crăpa de ziuă, scârțâitul cumpenelor de fântână când se adăpau vitele, zgomotele unui mecanism în stare de funcționare? Ori sentimentul că toate lucrurile sunt în cursul timpului, nu în afara lui? Casele pe atunci trăiau, erau din pământ și trebuiau permanent întreținute, țiglele sau paieile negre ale acoperișurilor schimbate periodic, erau vărute în albastru odată pe an, în preajma Paștelui, gardurile împletite expirau și se făceau altele. Atunci, casele migrau spre pădure, unde era lemnul de foc; aveau o bună relație cu natura. [...] Din casele acelea vechi ieșeau fete tinere, pe care le așteptam cu respirația tăiată, simțeam mirosul de mătase încinsă cu fierul de călcat. [...] Dacă satul acela nu mai există, copilăria cum să existe? Îi lipsesc reperele vizuale, auditive, mirosurile.” Temperatura aceasta moderată cu care inserează astfel de pasaje echivalează o optică de rezistență, una care atinge doar discret modulații melancolice. Nu e de găsit aici o politică de refulare, ci mai degrabă o prelucrare a trăirii prin medierea reflecției teoretice.

Propriu-zis, *Curcubeul dublu* nu abundă în pasaje confesive concrete, chiar dacă relatarea se face de fiecare dată la persoana I și naratorul își inserează în monologurile sale o serie de amănunte din propria biografie; diaristica e abandonată mai degrabă în favoarea unor consemnări mai generale, în spatele cărora nuanțele parabolice irizează discret. Despre propria memorie afectivă și regimul de suspendare în care funcționează aceasta vorbește la un moment dat cu o libertate interioară mai evidentă decât în selecția efectivă a faptelor biografice: „Amintirile încă n-au început să se elibereze din găoacea lor, esențializată ca sămânța dură de piper. Încă stau ca într-un fișier cu parolă. Nu vorbesc despre amintirile provocate. Aștept un moment în care vor deborda, vor face din mine o victimă. Vor năvăli asupra mea chipuri și scene din copilărie, spaima și bucurii.” Cu atât mai evidentă e această strategie cu cât punctul de vedere al naratorului e unul hotărât intelectualizat, de formație livrescă. De aceea, reprezentarea de sine se face mai de fiecare dată prin apel la memoria culturală, care devine o componentă fundamentală a traseului existențial al naratorului. Așa se explică frecvențele micro-eseuri pe marginea unor date mai mult sau mai puțin literare: despre cărți, bibliotecă personală și statutul acestora astăzi, note savante circumscrise observațiilor din natură, considerații pe marginea perspectivei sale ca intelectual „refugiat” al satului etc. Experimentul identitar ia la Alexandru Vlad, în cele mai multe cazuri, calea cerebralizată a conceptelor. O astfel de finalitate au mai toate monologurile în care naratorul pune sub lupă, cu o migală aproape științifică, etapele importante ale vieții: „Ne acceptăm cu seriozitate propria copilărie în urma unei crize de identitate. Dacă în copilărie am avut la un moment dat, cum spunea cineva, revelația propriului viitor, la maturitate vine inevitabil așa-zisul moment al corecțiilor: am realizat ceea ce ne-am propus, dar fără aceeași idealitate. Asta dacă nu cumva am renunțat, și atunci ne folosim de prezent pentru a motiva orice, pentru a obtura trecutul.” Alteori, „cântecul vârstelor” se citește în câteva inserții poetice introduse în mijlocul textelor, ce redimensionează proporțiile autoexilului. Stimulată de raportul decisiv livresc – viață, subliniat din când în când în texte, tensiunea re poziționării identitare se citește tocmai în astfel de oglinzi frânte care recompun autoportretul naratorului.

Anxietatea difuză care reiese din toată această dinamica abisală e dozată de către prozator cu îndemânare prin geometria cadrelor cărora le subordonează materialul factic propriu-zis, indiferent dacă ia pulsul satului modernizat, ori punctează demisia interioară ca o consecință a unei astfel de mecanici sociale. Aliajul aceasta de reflecție interioară, reportaj social, meditație lirică și schiță eseistică fac în *Curcubeul dublu* cazul unei narațiuni pe cât de diversificate sub

raport formal, pe atât de unitare în conturarea stratului de semnificații superioare. Descrierea alternează cu notația poetică și cu observația naturalistă în conturarea unui cadru general al disoluției spirituale și fragilității interioare care surprinde, ca într-un tablou al lui Bosch, grotescul uman și nuanțele fine ale unei umanități precare, simultan. Distribuite sub forma unei astfel de structuri compozite, treptele către sine sunt parcurse cu un avânt polemic pe alocuri, dar de cele mai multe ori din postura unui martor discret, dar care nu evită ironia fină atunci când conformația sa spirituală intră în conflict cu lumea exterioară.

Oricât de alienantă, deteritorializarea aceasta la care naratorul e supus sfârșește prin a-i prilejui un mod de a înțelege lumea din jur și mai ales de a se înțelege pe sine. Unul pe care acesta îl asimilează prin funcția paliativă a scrisului, nu departe de acea legitimare prin scris de care vorbea Lyotard cu referire la recursul la narativitate al jocului de limbaj al științei în „Funcția narativă și legitimarea cunoașterii” din *Condiția postmodernă*: „o nevoie ireductibilă de istorie”⁵, pe care o definea ca fiind „o nevoie de a-și aminti sau de a proiecta (nevoia de istoricitate, nevoia de accent)”⁶. Cu alte cuvinte, e tocmai ceea ce observa Ovidiu Pecican ca fiind miza *Curcubeului dublu*, și anume „surprinderea unei maree personale, dar și istorice, a unei pendulări între sine și lume, rural și citadin, istorie și anistoricitate.”⁷ La capătul acestei „ședințe” ședințe terapeutice, naratorul se regăsește pe sine în interiorul aceluiași cerc al semnificațiilor; prins, ca în romanele lui Hrabal, între inflexiunile unei *singurătăți prea zgomotoase*, fără soluție, traseul personal desfășurat prin toată această geometrie rurală derizorie echivalează discursul *Curcubeului* cu acela al naufragiatului care își caută rostul la un capăt de lume.

⁵ Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*, traducere și cuvânt înainte de Ciprian Mihali, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003, p. 49.

⁶*Ibidem*.

⁷Ovidiu Pecican, „Un roman și cititorii lui”, în *Apostrof*, nr. 5, 2008.

Bibliografie

1. Lyotard, Jean-François, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*, traducere și cuvânt înainte de Ciprian Mihali, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003
2. McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, Canada, 1962
3. Patapievici, H.-R., *Omul recent. O critică a modernității din perspectiva întrebării «Ce se pierde atunci când ceva se câștigă?»*, Editura Humanitas, București, 2001
4. Pecican, Ovidiu, „Un roman și cititorii lui”, în *Apostrof*, nr. 5, 2008
5. Urian, Tudorel, „Între două lumi”, în *România literară*, nr. 10, 2008
6. Vlad, Alexandru, *Vara mai nepăsători ca iarna*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2005

CONSTRUCTING A LITERARY IDENTITY – POETICS OF THE FIRST ROMANIAN NOVELS

Sanda Pădurețu

Assist. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: The socio-literary component of literature from the two circuits (literary and para-literary) suddenly opens up to a new perspective, both in terms of how literature has changed in the period 1830-1860, but also regarding the transformations of the process of reading in the Romanian Principalities. Changes in society during the era of our first modernization are reflected in a new type of public, corresponding to a democratization of taste, which does not avoid the literary phenomenon. Historical and literary facts highlight the 1840-1850 decade as the one which gives us the first samples of the novel genre in Romanian literature; in the spirit of the fashionable French novels, which the nobility as an audience enjoyed. The beginnings of the Romanian novel are marked by the value of commonplace statements which stress on the late emergence of the genre and the ridiculous quality of indigenous production. In terms of value and structure however, the difficulty of the new genre in imposing its prevalence is obvious. In quantitative terms only a few novels appear (an average of two titles per year until 1890) and qualitatively they are considered either mediocre or far from decent. The novel, more than all other literary genres, is conditioned by the prospect of reading and by the requirements of the readers. An unwritten, but equally engaging contract, between the author and the audience of his presumptive novels comes into being. The terms are the following: the first offers an artistic product which he suspects that the second needs.

Keywords: literary phenomenon, first modernity, novel genre, public, reading

Între poetica romanului pentru literatura “înaltă”...

Romanul are o istorie conceptuală complexă. Cu toate că lucrarea noastră nu își propune definirea exhaustivă a termenului (demers utopic și, în ultimă instanță irealizabil) trebuie totuși să menționăm câteva din reperele operaționale fundamentale folosite pentru a descrie genul acesta extrem de eterogen.

Cea dintâi problemă este definirea genului însuși, imposibilitatea de a desemna un ansamblu de norme sau reguli privind „nașterea” sau „facerea” romanului, sau în general

tehnicile sau conținutul acestuia. Fie că oferă o panoramă istorică sau geografică (atunci când se înscriu în contextul unei filiații lingvistice ori a unei arii culturale), sau se ocupă mai degrabă de forme și teme, decât de cronologie, lucrările care încearcă să se ocupe de roman vorbesc, în ultimă analiză, despre felul în care acest gen literar “scapă” limitelor unei periodizări, precum și frontierele naționale.

Aceste abordări diferite, indiferent dacă determină intervenția diacroniei (cum a evoluat romanul de la începuturile sale până în zilele noastre?) ori a sincroniei (care sunt structurile tip ale universului românesc?), sunt toate precedate de un demers comparatist. Ele se străduie să delimiteze romanul pornind de la ceea ce nu este (genurile proxime) sau de la ceea ce nu mai este (genurile din care a izvorât).¹

Din rațiuni foarte diferite (revendicarea libertății de creație, incapacitatea de a oferi criterii stabile), mulți romancieri și critici au proclamat adesea dogma imposibilității de a defini romanul. Din punctul de vedere al perspectivei istorice asupra teoriei genurilor (înțeleasă ca încercare de delimitare a spațiului literar după modele compoziționale precise), romanul se sustrage atât criteriilor tematice, cât și celor formale de clasificare

Romanescul lipsește din organizarea artistotelică a principalelor genuri, după *obiectul* lor (superior: tragedie, epopee; inferior: comedie, satiră) și după *modul de tratare* (dramatic: tragedie, comedie; narativ: epopee, satiră). Dacă ar fi să-i găsim însă un loc în această ordonare a principalelor modele compoziționale, acesta ar fi undeva între epopee și satiră. Teoria romantică, dominantă la sfârșitul secolului al XVIII-lea se raportează la un unic criteriu: *cine are cuvântul în text*: personajul sau creatorul? În funcție de răspunsurile posibile sunt delimitate cele trei genuri: *liric* (enunțarea este rezervată poetului), *epic* (enunțarea alternată) și *dramatic* (enunțarea rezervată personajelor). Romanul se încadrează aici pe orbita epicului. Limitele celor două terorii sunt astfel evidente: legând prea mult forma de obiect, teoria clasică nu propunea decât canoane prea puțin adecvate reflecției despre roman (păstrând un singur criteriu de clasificare), iar teoria romantică, la rândul ei, nu propune decât categorii generale, prea puțin utile.²

Am stabilit până aici faptul că romanul este deosebit de refractar clasificărilor rigide, fapt ce se datorează imposibilității de a legifera în domeniul genurilor literare în aceeași manieră în care am face-o, de pildă, în cazul formelor fixe. Aplicată la roman, noțiunea însăși de gen, pare a fi nu doar inoperabilă, ci și desuetă. Deși putem identifica ușor, la un prim nivel, constituenții romanului (secvențe narative, descriptive, dialogice) sau la un nivel secund, tipurile de enunțare (personală sau impersonală etc.), totuși această acțiune nu ne salvează din următorul impas. Combinațiile de secvențe sau tipurile de enunțare propuse de roman nu sunt, în ultimă instanță, diferite de cele propuse, de pildă de biografie și autobiografie. Gérard Genette renunță cu totul la noțiunea de gen, în favoarea uneia mai generale, pe care ne propune să o numim *arhitext*: citirea unui text (românesc, în cazul nostru) înseamnă mai întâi resituarea textului într-un corpus (ale cărui limite sunt extrem de variabile) cu care l-am identificat.³ Astfel, nu vom citi în același mod un fragment românesc sau unul autobiografic, după cum alegem să îl situăm pe fiecare dintre ele într-un anume corpus atestabil al tradiției literare, dincolo de felul în care acestea răspund anumitor exigențe formale sau tematice.

¹Bernard Valette, *Romanul. Introducere în metodele și tehnicile moderne de analiză literară*, Ed. Cartea Românească, București, 1997, p.7

²Gilles Philippe, *Romanul: de la teorii la analize*, Ed. Institutul European, Iași, 2002, p.66-67

³ Cf. Gérard Genette, *Introducere în arhitext, ficțiune și dicțiune*, Ed. Univers, București, 1994

Odată cu această perspectivă ne despărțim deci de ideea inițială, conform căreia, pornind de la date generale putem determina cu acuratețe corpusuri generice. De acum înainte, acceptăm premisa că pornim de la un corpus eterogen, dacă nu chiar eteroclit (cu toată sfera semantică circumscrisă termenului, ce variază de la “deviere de la regulă” până la “ciudat” sau “bizar”), pentru a încerca să descoperim principii de organizare invariante. Este simptomatic să constatăm că dicționarele de teorie literară alocă spații însemnate încercării de definire a termenului. Cu valoare de exemplu, articolul destinat explicitării termenului “roman” al dicționarul-antologie de *Teoria literaturii* întocmit de Irina Petraș.⁴ oferă nu mai puțin de 17 încercări de definire.

Prin hățișul acestor definiții ne putem lesne rătăci, căci ele diferă de la cele programatice la cele foarte generale, cu o inaplicabilă valoare operațională (prea vagi pentru a putea exclude din orbita romanului un mare număr de produse ficționale care nu se revendică de la acesta și totodată prea precise pentru a circumscrie un corpus general de texte).

Fiecare nouă perspectivă se revendică de la, sau se desparte de cea anterioară, deschizând, la rândul ei noi metode critice, dar și noi probleme de analiză, structurate parcă după descrierea figurativă a principiului cutiilor chinezești. Transformată în metaforă pentru diferitele straturi de încapsulare ale ficțiunii sau narațiunii și oferind un exemplu ilustrativ de situație care demonstrează suprapuneri conceptuale sau măsuri recursive, teoria romanului ne plasează în final în fața unui imens bagaj interpretant. Ea construiește, în ultimă instanță, o meta-narațiune explicativă asupra genului, care nu face decât să amplifice paradoxul potrivit căruia, deși apărut tardiv în tradiția literară occidentală, romanul este singurul gen literar cu o evoluție aproape întotdeauna însoțită de o producție critică importantă.

... și producția paraliterară

Încercarea dificilă – descrisă mai sus - de a creiona o poetică a romanului, devine și mai provocatoare atunci când luăm în calcul aspectele mai puțin cunoscute ale apariției și dezvoltării a acestui gen în spațiul literaturii române din secolul al XIX-lea. Este vorba despre forma sa “populară”, de “larg consum”, devenită fenomen cultural și social al veacului pe care îl studiem (ajungând să fie denumit în Europa drept “secolul romanului”) și care nu ocolește nici fenomenul literar din Principate.

Pornind de la constatarea că în orice moment în cultură se poate identifica existența a cel puțin două niveluri de literatură, mai precis a două circuite: unul literar, elitist, intelectual, cărturăresc, generat de literatura “înaltă”, omologat de către critica literară și unul paralel, “de masă”, popular, de mare tiraj, al literaturii “de consum”, “vulgare”, comerciale, destinată publicului larg, Ioana Drăgan apreciază că această literatură nu pare reprezenta niciodată obiectul sferei de interes al criticii literare. Din lipsă de orice altă definiție, acesteia din urmă i s-a aplicat o etichetă care poartă în sine marca excluderii, **paraliteratura**.⁵ Apropiată ca sens de *literatura de masă* și de *subliteratură*, ideea de *paraliteratură* pare – în concepția lui Adrian Marino – în același timp să le dubleze și chiar să se confunde adesea cu aceste două noțiuni.⁶

Și în cazul încercării de definire a paraliteraturii suntem din nou puși în fața dificultăților de natură conceptuală, precum în situația evidențiată anterior, cea a poeziei romanului ca gen al

⁴ Irina Petraș, *Teoria literaturii: dicționar-antologie*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 2009, p. 295-307

⁵ Ioana Drăgan, *Romanul popular în România: literar și paraliterar*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001, p. 5

⁶ Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1998, p. 184

literaturii “înalte”, sau, în termenii lui Paul Cornea: “cu cât resimțim mai intens nevoia unei definiții riguroase, cu atât ne vedem mai mult obligați să acceptăm fluiditatea noțiunii”.⁷

Terminologic vorbind, *paraliteratura* include în etimologia sa două sensuri de bază, etimonul grecesc *para* având un dublu înțeles. Cel dintâi, însemnând “alături” sau “aproape de”, “pe lângă”, “în afară”, “în jurul” a ceva, include ideea de vecinătate, de marginalitate, periferie și, implicit de depărtare sau chiar de degradare a unui model. Dar prin inevitabilele ambiguități, nici ideea de continuitate nu poate fi exclusă și, odată cu ea perpetuarea unor numeroase elemente ale definiției clasice a literaturii “înalte”, canonice, dar și diferite posibile asociații, suprapuneri și interferențe, care tulbură și mai mult un contur originar imprecis. Complicațiile terminologice îi conferă termenului *para* uneori și sensul de “opus”, de “contra”. În această variantă, *paraliteratura* dă impresia a se opune, structural, modului exemplar, “clasic” de literatură, cu o vocație perturbatoare, nonconformistă, predispusă la iregularități și chiar la dizidențe.⁸

Deși între cele două circuite s-a manifestat mereu o explicabilă rivalitate, de fapt, în planul realității literare, între ele nu s-a stabilit niciodată o relație de incompatibilitate. Neaflându-se în stare pură, de sine stătătoare, de-a lungul timpului literarul și paraliterarul s-au întrepătruns și s-au influențat reciproc, “împrumutând unul de la altul de la mijloace, procedee, tehnici, până la tentative de convingere a cititorilor prin infiltrarea în teritoriul vecin”.⁹

De la începuturile sale romanul s-a vrut un gen popular, destinat tuturor și tocmai de aceea înfăptuiește în secolul al XIX-lea o adevărată revoluție literară, care schimbă ordinea preexistentă și permite extraordinara dezvoltare a acestui gen “proteic și genofag, menit să absoarbă glorios celelate genuri. Rapida popularitate a romanului se datorează și pretenției sale de a fi pe placul tuturor, corespunzător gustului unor cât mai diferite și largi clase sociale, care au descoperit lectura de literatură exact prin mijloacele sale seducătoare: construcție, sistem de personaje, desfășurare epică, poveste”.¹⁰ Critica literară operează selecții (bazându-se pe criterii istorice – fiecare epocă își are scriitorii și operele sale glorioase și estetice – în funcție de norme, grile și canoane de valorizare), eliminând din totalul producțiilor “literare” ale unei epoci un număr de cărți incomparabil mai mare față de cel reținut, separând ferm literatura ca artă de oponenta sa paraliterară.¹¹ Dar Ioana Drăgan identifică elementul care scapă acestei selecții critice - ea ignoră componenta socială a literaturii: “valoarea socială pe care o conține modelarea conștiinței publicului devorator al unui corpus de texte nediferențiat în momentul lecturii. Această lectură ‘populară’ nu este aproape niciodată critică, nu este numai ‘obligatorie’ în cadrul educativ și formator al școlii, ci este de cele mai multe ori un capriciu, o desfătare, o evadare plăcută într-o lume ficțională paralelă existenței cotidiene fizice, ‘viciul nostru cel de toate zilele libere’”.¹²

Încercând diferențierea criteriilor în funcție de care *paraliteratura* se desparte de componenta sa *literatura*, Ioana Drăgan inventariază¹³ o serie de definiții ale acesteia, care, deși

⁷ Paul Cornea, *Regula jocului*, p. 266

⁸ Adrian Marino, *op.cit.*, p.184

⁹ Ioana Drăgan, *op.cit.*, p.5

¹⁰ *Ibid.*, p.5-6

¹¹ *Ibid.*, p.6

¹² *Ibid.*

¹³ Cf. Ioana Drăgan, *op.cit.*, p.17-37

niciodată complete sau perfect satisfăcătoare, sunt adevărate, credibile și valabile în perimetrul strict al zonei luate în considerație. Redate pe scurt, acestea sunt următoarele:

a. criteriul valoric

Este primul și cel mai important, asupra lui oprindu-se cei mai mulți dintre cercetătorii literari și începându-și în funcție de el cele mai multe dintre definițiile selective. Ansamblul operelor paraliterare sunt ficțiuni care beneficiază de o difuzare masivă și pe care critica literară avizată (acționând ca instanță valorizatoare, aptă și legitimată să opereze selecții și excluderi din câmpul / teritoriul literar) îl apreciază drept lipsit de valoare estetică, neapartenând literaturii “înalte” (înțeleasă ca artă, printr-un complex ansamblu de norme valorizatoare).

Sunt excluse astfel din literatură toate textele tipărite în tiraje foarte mari, accesibile unui public numeros, care le “consumă” efectiv, achiziționându-le mai puțin din librării (spații consacrate, revendicate în special de celălalt circuit, de editorii și publicul “adevăratei” literaturi) și mai mult din locurile publice prin excelență.

Trebuie remarcat aici că la noi, în prima etapă a comerțului cu carte, atât producțiile românești literare cât și cele paraliterare erau expuse și se vindeau în prăvălii sau chiar în băcăniile patriarhale, ele fiind etalate lângă alimente și articole “de brașovenie”, ca orice alt bun de larg consum (după cum am ilustrat în capitolele anterioare referitoare la dezvoltarea instituției editorului și librarului în Principate, cu studiul de caz al lui George Ioanid).

Astfel ia naștere întrebarea referitoare la ce este exclus fără drept de apel din grila valorică a literarului. Răspunsul include romanele populare, romanele polițiste, cele “roz”, lacrimogen-sentimentale din categoria mai largă a melodramei, romanele de groază, din colecții specializate gen *série noire*, viețile celebre, biografiile romanțate consacrate personajelor istorice, precum și alte scrieri din aceeași arie extrem de cuprinzătoare.

În ceea ce privește receptarea acestor texte, citite adesea “pe nerăsuflăte” și apoi “azvârlite” repede la coș, ele sunt evaluate în termeni peiorativi nu doar de criticii literari, care nu-i conferă nici o valoare estetică, ci uneori chiar de către proprii cititori: “Aceștia, după ce se trezesc din vraja seducției efemere, le dezaprobă pentru naivitate, schematism, desuetudine, previzibilitate, senzație de saturație, de *déjà vu*, *déjà lu*, opeându-se imediat o excludere, o “scuturare”, un refuz, o “rușinare”, o despărțire. În cele mai multe dintre cazuri, împărțirea nu este atât de evident tranșantă, iar acest fenomen al “plăcerii” la lectura unor scrieri ce se înscriu în sfera paraliterară este uneori asumat și observat cu simpatie chiar de către unii dintre lectorii avizați, în atitudinea cărora în fața textului se poate observa dubla percepție care coexistă și caracterizează această producție: pe de o parte atracția, seducția, plăcerea, pe de alta, conștiința calității inferioare, un soi de “degradare intelectuală”, o “copilăreală”, în fapt un “joc” nevionvat care îl trimite pe cititor la lecturile primordiale”.¹⁴

Tocmai “consumul” efectiv și influența pe care o exercită asupra unei vaste categorii de public fac din *paraliteratură* un important fenomen social, al cărei instrument de persuasiune și evadare îl reprezintă, caracteristici care stau la originea franceză a termenului cu care este adesea denumită – *littérature d’évasion*, literatura de evaziune.

b. criteriul succesului de public

Tradiția încetățenită în conștiința critică ne spune că succesul de public nu face casă bună cu valoarea, că acesta aduce cu sine părăsirea normelor valorice înalte, cedarea în fața gustului

¹⁴*Ibid.*, p.17-18

primar, ieftin al publicului larg și despărțirea de rafinamentul și erudiția elitelor care au fixat cotele valorice. Cartea cu succes de public este etichetată drept “comercială”, epitet conotat negativ, dezaprobat, ce atrage după sine prejudecățile care înconjoară o paraliteratură apriori descalificată. Și totuși, nu întotdeauna *bestseller*-urile sunt incompatibile cu valoarea literară; câteodată succesul coincide cu valoarea, complicând prejudecățile, definițiile și reprezentările clasice. Fenomenul, mai rar întâlnit în istoria literară (și de aceea catalogat de regulă ca aparținând excepțiilor) transformă blamatul succes dintr-o acțiune disociativă într-una asociativă, combinând cerințele publicului cu exigențele instanțelor critice.¹⁵

Unul din exemplele ilustrative în acest sens este reprezentat de celebrul roman popular al lui Eugène Sue, *Misterele Parisului* (publicat între 1842-1843 în 90 de părți) receptat cu simpatie atât de către un public variat, puțin cultivat (țărani, negustori, burghezi respectabili, nobili), cât și de critica literară sau de romancieri de marcă ai momentului, precum Balzac sau Hugo. Situația de mai sus evidențiază întrepătrunderea și inter-influențarea reciprocă dintre cele două circuite, literar și paraliterar. Încercările de convingere a cititorilor prin insinuările în teritoriile vecine duc la situații în care paraliteratura ajunge să împrumute aparența literaturii, prin adoptarea sistemului general de expresie, a scriiturii, a tehnicilor descrierii și dialogului, a obiectivității relaționale, cunoscând legile compoziției și ale invenției, registrele limbajului, figurile retorice și cele de îngroșare, de insistență (invocația, exclamația, antitezele și hiperbolele) pentru comunicarea cunoștințelor, senzațiilor și sentimentelor.

Traseul istoric al celor două circuite fiind situate sub semnul socialului, este natural ca schimbările de percepție colective, deplasările din mentalul societății să conducă inevitabil la schimbarea de standarde și de criterii care privilegiază una din cele două paradigme pentru un anumit timp, după care să intervină ciclicele răsturnări, rupturi, reveniri sau chiar abandonuri (care țin de dinamica intrinsecă a sistemului literar și extraliterar). Succesul literar este greu de analizat, din perspectiva motivelor pentru care preferințele publicului se îndreaptă într-o direcție sau alta, sau de ce anumite genuri sunt privilegiate în dauna altora. El depinde atât de configurația operei, cât și de disponibilitatea publicului, ca rezultat al relației dintre acești doi termeni, iar în cazul consumatorilor de paraliteratură condițiile *sine qua non* ale întâlnirii orizontului de așteptare cu cu audiența necesară sunt reprezentate de accesibilitatea și recognoscibilitatea genurilor.

Pe de altă parte, circuitul literar elitist, al marilor opere, este cel care impulsionează schimbarea de paradigmă, de canon, permițând recunoașterea, selectarea și omologarea scrierilor de valoare. Restul corpusul imens de texte paraliterare (catalogat de Ioana Drăgan la peste 90% din scrierile ce înfăptuiesc comunicarea literară), în ciuda succesului (sau poate tocmai datorită acestuia) nu suscită modificări de natură stilistică sau preocupare pe o perioadă mai lungă de timp: “odată voga, moda, interesul depășite, ele sunt abandonate și se învechesc, odată cu tehnica și procedeele din interiorul lor. Nu există roman de “consum” de avangardă și nici o “revoluție” literară nu se înfăptuiește în paginile lui”.¹⁶

c. criteriul gradului de difuzare și al consumului

Reprezintă o altă încercare de identificare a locului ocupat de *paraliteratură*, atât față de corpusul acceptat drept *literatură* de către cititorii avizați, cât și în cadrul universului cultural al diferitelor epoci. Componentă esențială a erei industriale, cu un loc central și majoritar în

¹⁵*Ibid.*, p.20-21

¹⁶*Ibid.*, p.24-25

sistemul editorial modern, fiind cea mai citită de către publicul larg (în raport cu lectorii avizați), paraliteratura ajunge să fie să fie recunoscută de către publicul său drept *literatură*, în fapt *unica literatură*.

Din perspectivă sociologică, ea acoperă o mare parte a societății, fiind majoritară prin chiar natura însăși a difuzării sale, în ciuda statutului său minoritar în cadrul sistemului literar ierarhizat în mod tradițional de către instituțiile critice.¹⁷

De altfel vom urmări în acest capitol felul în care această reacție de respingere și condamnare se remarcă și în cazul primelor romane din literatura română (originale sau traduceri), când, dincolo de condamnarea literară, pe criterii estetice, ele sunt respinse cu un reflex de reprobare în primul rând etic, aducând în prim plan degradarea pe care genul romanesc o aduce față de valorile omologate și de codul de norme morale.

d. criteriul gradului de organizare formală a textului

Aici teoreticienii literari trasează cea mai clară linie de demarcație între genurile literare și cele paraliterare. Demersului *literar* caracterizat structural prin organizare narativă, ordonare a evenimentelor, acțiune totalizatoare constituind subiectul epic, alcătuire a unui întreg cu unitate temporală a unei acțiuni depline și atotcuprinzătoare (ce-i conferă *unitatea și literalitatea*), i se opun textele *paraliterare* – lipsite de orice preocupare pentru organizarea formală care le-ar institui drept *opere*, ele se înfățișează în chip definitoriu drept contrariul acestora, sub forma unor produse nestructurate, haotice.

Dar efortul de organizare și configurare formală a imaginației creatoare se vede, de-a lungul istoriei literare, amendat de către funcția “corectivă” a paraliteraturii, care atenuează excesul de convenționalitate. Putem vorbi astfel de o evoluție a liberalizării textului literar din strictetea organizării formale și asimilarea progresivă în cadrul teritoriului său a ceea ce era considerat, chiar înainte de a fi denumit ca atare, drept *paraliteratură* sau *subliteratură*. Prin acceptarea acestei concepții asupra literaturii “criteriul” clasic de definire a paraliteraturii drept masă de texte neorganizate structural, destructurate, încetează să mai fie, la rândul său, operant, făcând posibilă confundarea granițelor tradiționale între cele două teritorii”.¹⁸

Componenta socio-literară a literaturii din cele două circuite, *literar* și *paraliterar* deschide dintr-o dată o nouă perspectivă atât în ceea ce privește felul în care s-a modificat literatura perioadei 1830-1860, dar și transformările prin care trece lectura, precum și unghiul din care se realizează aceasta.

Am urmărit în studii anterioare transformările societății din Principate în epoca primei noastre modernizări, reflectate în apariția unui nou tip de public, corespunzător unei democratizări a gustului, care nu ocolește nici fenomenul literar. Pornind de la constatarea că la începutul perioadei oferta de lectură de la noi stătea sub dominația cărții bisericești (monopolul bisericii asupra tiparului), am urmărit apoi felul în care interesul pentru cărțile laice determină stăpânirea momentului să aprobe inițiativele private în domeniul tipăriturilor, - de la privilegiile domnești până la apariția unui sistem literar modern (librari, editori, autori, traducători, public). Dar inovațiile de pe piața literară nu se opresc aici.

Odată ce au descoperit tehnica serializării ficțiunii, aceasta le-a oferit autorilor și editorilor noi căi de acces la cititori. Explorând acesta metodă versatilă a literaturii “populare”,

¹⁷*Ibid.*, p.25

¹⁸*Ibid.*, p.27-28

Martyn Lyons identifică¹⁹ două forme diferite de serializare: mai întâi, publicarea în fascicule independente, de sine stătătoare (populară la mijlocul secolului al XIX-lea), apoi romanul “*feuilleton*” și variantele următoare, care apăreau în ziare la începutul secolului al XIX-lea, iar mai apoi în revistele lunare (în ultimele decenii ale secolului). Putem astfel creiona evoluția și perfecționarea acestui ansamblu de mijloace: în prima fază împărțirea pe fascicule a materialul literar este ulterioară scriiturii romanești propriu-zise, pentru ca odată cu succesul comercial al genului, forma foiletonistică să dicteze fondul scriiturii (cât și cum se scrie, dezvoltare intrigii și multiplicarea firelor narative, introducerea de noi personaje sau eliminarea altora, amânarea deznodământului etc.). Deși ficțiunea romanească domina seriile, tehnica aceasta a avut un succes atât de mare, încât era la modă ca aproape orice să fie serializat: enciclopedii, memorii ale celebrităților precum François-René de Chateaubriand și chiar *Capitalul* de Karl Marx (1867).

Romanul-foileton a devenit o sursă de îmbogățire pentru cei care știau cum să crească suspansul și să creeze așteptarea plină de nerăbdare a cititorilor, dictate de structura episodică. Maeștrii francezi ai genului erau Eugène Sue și Alexandre Dumas. *Cei trei muschetari* de Dumas (1844) a apărut mai întâi ca un foileton, la fel și *Contele de Monte Cristo*, între 1844-1846, pe care autorul a reuși să-l lungească pe întinderea a 139 de fascicule separate. De la jumătatea lui 1844 până la jumătatea lui 1845, seria lui Sue, *Jidovul rătăcitor* a mărit tirajul ziarului *Le Constitutionnel* de la 3600 la 25000 de exemplare.²⁰ Despre succesul pe care romanul l-a avut și în Principate stă mărturie faptul că îl regăsim la Fondul de carte specială Popovici, în traducerea lui Iosif Archidiakonul de la 1857, pe a cărui pagină de gardă – după cum am arătat în capitolul anterior – se află interesante însemnări despre circulația ediției în varianta “oficială”, cea ale cărei depline drepturi de distribuție aparțineau librarului-editor Ioanid.

După cum reiese din exemplele de mai sus, serializarea este principalul motiv pentru care romanele secolului al XIX-lea erau atât de lungi, autorii fiind plătiți în funcție de numărul de rânduri și de episoade. Dacă titlul avea succes, interesul autorului și al editorului era să perpetueze povestea cât de mult se putea, iar dacă seria nu era apreciată, autorului i se cerea să-i pună capăt repede, sau în alte cazuri era pur și simplu suspendată, anulată sau întreruptă brusc. Este evident că în aceste condiții nu orice scriitor putea face față ritmului accelerat de scriere în episoade, care – potrivit studiului lui Martyn Lyons – însemna în jur de 20000 de cuvinte pe lună. Romancierul britanic Wilkie Collins, de pildă, nu termina niciodată mai devreme de o săptămână înaintea publicării, asta în timp ce alții performau într-un ritm amețitor. Dumas, în schimb, era o “mașină de scris”; lucra douăsprezece sau paisprezece ore pe zi alături de colaboratorul său August Maquet, scriind în același timp mai multe romane destinate publicării serializate. Capitalizând de pe urma succesului înregistrat de romanul foileton, editorii încep acum să producă în mod obișnuit romane noi, de consum, în diferite formate: o versiune serializată – fie tipărită într-un ziar, fie vândută în librării în versiuni de sine stătătoare -, urmată de o versiune de bibliotecă, de obicei în trei volume, iar apoi, după o scurtă pauză, o reeditare mai ieftină, pe o hârtie de calitate inferioară, adesea urmată de încă o ediție, tipărită pe hârtie și mai ieftină, costând câteva centime sau șase penny. Aceasta a reprezentat traiectoria de publicare a multora din marile opere “populare” ale secolului al XIX-lea. Inițial, un roman în fascicule era mult mai scump decât o lucrare într-un singur volum, dar costul defalcat pe un an sau doi reprezenta un avantaj pentru cititor și editor deopotrivă. După 1860 însă, nu mai era loc pe piață pentru romane vândute în fascicule de sine stătătoare, deoarece numeroase reviste publicau

¹⁹ Martyn Lyons, *Istoria cărților*, București, Ed. Art, 2011, p. 153

²⁰ *Ibid.*

ficțiune în serie, iar reeditările ieftine erau acum cu adevărat “populare”, devenind accesibile și pentru bugete mai modeste.²¹

Bibliografie

1. Cornea, Paul, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii*, Ed. Eminescu, 1980.
2. Drăgan, Ioana, *Romanul popular în România: literar și paraliterar*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001.
3. Genette, Gérard, *Introducere în arhitext. ficțiune și dicțiune*, Ed. Univers, București.
4. Lyons, Martyn, *Istoria cărților*, București, Ed. Art, 2011.
5. Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1998.
6. Petraș, Irina, *Teoria literaturii: dicționar-antologie*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 2009.
7. Philippe, Gilles, *Romanul: de la teorii la analize*, Ed. Institutul European, Iași, 2002.
8. Valette, Bernard, *Romanul. Introducere în metodele și tehnicile moderne de analiză literară*, Ed. Cartea Românească, București.

²¹*Ibid.*, p.154-155

COSTACHE OLĂREANU OR ON THE DIARY AS A FORMATIVE SPACE

Nicoleta Simionescu

PhD Student, University of Bucharest

Abstract: This paper aims at analysing Costache Olăreanu's diary, Ucenic la clasici (Apprentice with the classics), which has a simple narrative style, even though it presents a substantial epic body. The diary is a fiction of sincerity and spontaneity and describes his years of apprenticeship between 1949-1953. Its main character is a young student, admirer of George Calinescu's work, who comes to Bucharest to finish his studies. The author thus assumes the risk Radu Petrescu was talking about in Parul Berenicei: the danger of inventing a character that is very different from the writer.

Keywords: diary, fiction, literature, narratives, character, novel.

Raportat la speciile genului epic din postmodernitate, jurnalul a avut o evoluție spectaculoasă, devenind, în ultima perioadă, una dintre direcțiile cele mai importante din proza noastră contemporană. Până de curând, jurnalul era privit cu neîncredere și considerat o simplă schiță care urmează îndeaproape cronologia *operei propriu-zise* sau cronologia vieții autorului, cu evenimentele ei mari și mici. Singurii care descopereau valoarea paginilor de jurnal erau istoricii care urmăreau geneza *marilor opere* sau cititorii-voyeuri care căutau detalii intime din viața unui scriitor. Scriere de sertar, jurnalul a adus un suflu nou în cultura noastră, pe fondul perioadei în care politica discreționară a regimului comunist a produs o fragmentare a cursului literaturii române.

În articolul “Literatura de sertar”, publicat în *Luceafărul* (în anul 1998), Alexandru George identifică perioadele de “dezgheț” din politica puterii comuniste, perioade în care ni s-a revelat o întreagă literatură de sertar, etichetată ca un succes al adevăratei creații artistice¹. (Relativa) Liberalizare s-a manifestat, pentru prima dată, imediat după moartea lui Stalin; aceasta

¹ Alexandru George, “Literatura de sertar” în *Luceafărul*, nr. 7 (351)/ 25 februarie 1998, p. 7.

a fost marcată, însă, de timiditate, dar și de o constantă, dar subtilă, supraveghere. Cea de-a doua etapă de liberalizare este cea de după 1960, perioadă în care s-au recuperat poeziile lui Blaga și Voiculescu, dar și operele altor scriitori valoroși. În cele din urmă, după 1970, debutează tardiv Leonid Dimov, M. Ivănescu și prozatorii care scriau deja de decenii: Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Alexandru George, Costache Olăreanu, Tudor Țopa etc. Aceștia din urmă aparțin *Școlii de la Tîrgoviște*, grupare care a avut constant un program nescris, în care genurile biograficului au avut un statut important. Membrii acestei grupări și-au scris o parte din operă în perioada realismului socialist, însă au respectat pactul noneditorialității după care se ghidau ca într-un fel de exil personal, publicându-și operele de sertar abia după împlinirea vârstei de patruzeci de ani. Fenomenul este specific “unei literaturi care și-a pierdut libertatea; oamenii nu și-au mai gândit (toate) scrierile în perspectiva apariției imediate, așa cum fusese înainte.”²

Literatura intimă practică de membrii acestei grupări are nenumărate puncte comune: *Tîrgoviștenii* își organizează jurnalul ca operă literară, în paginile acestuia fiind introduse și fragmente din notele zilnice ale colegilor; urmăresc depășirea convențiilor și a structurilor epice perimate, literatura lor fiind rafinată din punct de vedere stilistic, sofisticată și caligrafică; atât Radu Petrescu, cât și Mircea Horia Simionescu, Alexandru George, Costache Olăreanu sau Tudor Țopa recurg la experimentalism și la livresc, la autobiografic, și nu își ascund opiniile despre jurnal, teoretizând genul din interior.

Valoric, jurnalele pot fi situate, din punctul de vedere al lui Gabriel Dimisianu³, pe câteva trepte: există jurnale a căror valoare este dată strict de aspectul documentar pe care acestea îl vizează. Aceste scrieri ne virează date inedite despre evenimente mai mult sau mai puțin importante, despre oameni și perioade istorice. Acestea nu ținesc să transmită fior estetic, nu vizează *performanța scriitoricească* pe care o visa Olăreanu alături de colegii de generație. La un nivel superior se situează jurnalele care nu mai vizează doar aspectul documentar, ci și pe cel expresiv, cu “forță de caracterizare și evocare, apte să-l proiecteze pe cititor într-o lume reînsuflețită, populate de figuri reînviată.”⁴ Pe ultima treaptă, Dimisianu așază jurnalele ce se

²*Ibidem*

³ Gabriel Dimisianu, *Lumea criticului*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p.20.

⁴ *Ibidem*.

impun posterității ca operă cu existență de sine stătătoare, dând exemplu operele lui Jules Renard, Amiel, Gide etc., toate modele pentru scriitorii *Tîrgovișteni*.

În *Toxicologia*, Mircea Horia Simionescu a notat: “Toți trei ne scriam jurnalul. După reîntâlnirea la Universitate, mi-am dat seama că în istoria literaturii nu există un jurnal ținut de trei prieteni (alte cărți scrise astfel s-au făcut), așa că le-am atras prietenilor atenția asupra ideii și am convenit să nu abandonăm specia, părțile distincte alcătuind, peste vreme, un singur opus. Fiind aproximativ de-o vârstă, trăind în medii ce reprezentau laturi foarte diferite ale uneia și aceleiași realități, legându-ne aceleași credințe artistice, puteam alcătui o panoramă largă a timpului nostru. Radu și Costache și-au publicat părți din jurnalele lor. Eu nu m-am hotărât încă să ies, n-am găsit răgazul pentru revizuirea celor vreo trei mii de pagini.”⁵ Definițiile pe care Tîrgoviștenii le oferă acestui gen de scriitură ilustrează tocmai strategiile și direcțiile genului, așa cum au fost ele interiorizate de acești scriitori: recuperarea derizoriului, literaturizarea existenței și a cotidianului, fapt ce presupune trecerea lui în literatură.

Deși scrierile *Tîrgoviștenilor* reprezintă un eveniment extrem de important pe scena literaturii contemporane, critica românească s-a apropiat puțin de jurnalul lui Costache Olăreanu, care urmează linia impusă de scrisul *Școlii de la Tîrgoviște*. Proza lui Olăreanu, la fel ca cea a colegilor de grupare, apelează în primul rând la biografia scriitorului, care reprezintă, cu deformările aferente oricărei autoficționalizări, baza scrierilor sale. Legătura dintre cărțile autorului este asigurată de constanta utilizare a mecanismului ce permite inserarea referinței biografice în fiecare carte. Prozele sale sunt “umplute” însă cu elemente neesențiale, relative, care amplifică scepticismul și ascund povestea.

Ucenic la clasici (1979), opera care este de o paradoxală actualitate la mai bine de o jumătate de secol de la perioada pe care o reconstituie, urmărește personajul narator, un tânăr provincial, timp de 5 ani, între 1949-1953. Jurnalul începe ca un conspect: “La ce oră m-am trezit? N-am ceas, nu-mi pot da seama [...] Plec pe jos la Anton, pe strada C.A. Rosetti, în acea cameră de la mansarda școlii profesionale de fete, cu patul imens în care ar încăpea și un regiment [...] Mănânc la tanti Despina (14,25). Bucate prea dulci [...] Apoi privesc cum grasul nenea Vasile își face siesta [...] Revin la Anton și, împreună cu Dinu, facem o vizită lui Ștefan în

⁵ Mircea Horia Simionescu, *Toxicologia sau dincolo de bine și dincoace de rău*, Ediție definitivă, Editura Humanitas, București, 2007.

Dudești [...] Ștefan, pletos ca un cleric, ne invită să mâncăm plăcintă cu vanilie și gogoși.”⁶ Acest început ce stă sub semnul incertitudinii temporale ne sugerează deja linia urmată de autor pe parcursul întregii scrieri, deoarece acesta abandonează încă de la început un principiu specific scrierilor de tip diaristic: principiul cronologiei. Prima pagină conține și singura datăre: 20 februarie 1949. Jurnalul continuă cu o încălcare constantă a tuturor principiilor genului.

Olăreanu face în acest jurnal ceea ce Radu Petrescu vedea a fi pericolul acestui gen: inventarea unui personaj care să se îndepărteze de autor, chiar dacă acesta încearcă să îl facă să îi semene. Autorul vorbește despre sine ca despre un altul, asumându-și riscul de care vorbea colegul său de generație, ajungând până la a se delimita de personajul inventat, într-o notă de subsol. În chiar primele pagini ale jurnalului, cititorul întâlnește alteritatea autorului de pe copertă, descris la persoana a III-a: “Viscol. Cursuri și seminarii obișnuite. Într-o pauză cunosc pe unul C.O., cam vorbăreț*.”, pentru ca în subsolul aceleiași pagini, să fie introdus un alter-ego care ia distanță de evenimentele descrise: “Eu sunt C.O.! Îmi amintesc destul de bine amănuntele întâlnirii. Dina mă rugase s-o însoțesc până la Universitate și pe drum îmi vorbise, printre altele, și de un băiat din anul II care citește pe greci și latini. Ce m-a frapat de la început a fost timiditatea lui, o timiditate speriată, montată pe o voce tremurătoare. Discuția a pornit destul de greu. Eu vorbeam, mi se pare, despre Proust și făceam considerații asupra *tehnicii amănuntului* (acest pește cu oase prea multe), dar el îmi replica cu un zâmbet pe care l-am bănuț superior: <<Încă n-am citit. Va trebui mai întâi să-i termin pe greci, apoi voi vedea.>> Deci, citea sistematic sau, cum ar fi spus Călinescu, citea *literaturi*.” În acest proces al dedublării, al construcției unei imagini și a unui portret, autorul imaginează un personaj care nu mai este autorul jurnalului în cauză. Astfel, sinceritatea nu mai este cea care stă la baza acestui tip de scriitură, nu mai este o convenție, așa cum spunea Philippe Lejeune, ci este un truc, un mecanism ce-și creează propria retorică. Exact ca ceilalți Tîrgovișteni, Olăreanu este constant preocupat de aceste trucuri ale literaturii și conturează, chiar din primele pagini, un personaj simplu și veridic.

Pentru scriitor, jurnalul este cel care îl însoțește pe parcursul formării sale umane și intelectuale. În această perioadă, el citește neîncetat și își formează concepții pertinente despre lecturile sale, cu ajutorul acestora, dar și audiind cursurile lui G. Călinescu. Este, de asemenea,

⁶ Toate citatele vor fi date din Costache Olăreanu, *Ucenic la clasici*, Ediție definitivă, Editura ALLFA, București, 1997.

perioada când “structura interioară a celui care scrie își caută modurile expresiei sale”.⁷ *Ucenic la clasici* urmărește întreaga perioadă de ucenicie și este, poate, punctul zero și punctul de final, fixând calea urmată de student pentru a cunoaște lumea, însă mai ales propria interioritate. Nu este oglinda retrovizoare de care vorbea alter-ego-ul din subsolul paginii, ci urmărește tocmai aflarea sensului propriei existențe și, pe alocuri, construirea acesteia. Autorul se modelează pe parcursul întregului jurnal; portretul pe care și-l construiește și destinul său se ivesc din acest amestec pus cu precizie în pagină.

Pentru Costache Olăreanu, istoria se construiește la nivel individual, adică prin raportare la propria identitate. Astfel, în paginile jurnalului vedem o istorie a ucenicului de tip clasic cu nenumărate idei despre literatură, o istorie a lecturilor⁸ (minimum două cărți fundamentale pe săptămână), a cărților pe care dorește să le citească, a măștrilor⁹ pe care îi găsește chiar și în această epocă, “ca tot atâtea insule ale inteligenței pierdute prin mărele neștiinței dogmatice”¹⁰ (Camil Petrescu, Ion Barbu, Tudor Arghezi etc), a prietenilor (Dinu, Anton, Olga, Dina, Toma, Pascal), a iubirilor (Claudia, Camelia, Mona, Mariana), a concertelor etc. Etalează, în primul rând, cărțile necitite (Rilke, frații Goncourt, Thomas Mann etc.), dar și cărțile pe care deja le-a citit (Cicero, Aristotel, Pascal, Montaigne etc.). Însă, figura lui G. Călinescu este cea care, organic, domină paginile jurnalului unui tânăr care trăiește în anii '40-50. Admirația nu e etalată, nici exhibată, ci sunt incluse, ici, colo, remarci care evidențiază sentimentele pe care ucenicul le poartă maestrului. Trecând prin cercurile existenței, urcând treptele vieții, imaginea tânărului se revelează: de la bordel la bibliotecă, de la mâncare la lectură și vis livresc. Totul e un amestec de perfecțiune, desăvârșire și neînsemnat, profan, de la concerte și artă, la trupul prostituatelor care mirosoare a viață. Notății de natură diverse sunt alăturate prin juxtapunere, deconstructurând, astfel, de cele mai multe ori, seriozitatea acestui discurs.

Drumul pe care îl parcurge este anevoios, marcat cu succese și eșecuri, cu culmi de glorie și decăderi. Pe parcursul acestui drum, tânărul se observă neîncetat, se vede, se analizează

⁷ Ioan Holban, *Literatura română subiectivă de la origini până la 1990. Jurnalul intim. Autobiografia literară*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2007, p. 181.

⁸ “Toată după-amiaza cu Radu. Mi-l recomandă pe Jules Renard. Doamne, câte mai am de citit” (p. 38), “Iau în mâini, cu emoție, jurnalul lui Jules Renard.” (p.120)

⁹ De la cursul lui Vianu (10-12) plec cu un stomac sălbatic (o poftă nebună de a devora cărți, autori, curente, literaturi). Citesc prea puțin. Iar faptul că nu cunosc engleza, germana, italiana mă privează de niște surse de neînlocuit.” (p. 86-87)

¹⁰ Monica Livinescu, *Unde scurte*, III, Editura Humanitas, București, 1994, p. 124.

constant. E atent la propria formație intelectuală. Mizează pe autoscopie, nu pe aspectul documentar al speciei pe care o pune în pagină, astfel descoperindu-se pe sine în alții, în maeștrii pe care-i caută și îi admiră. Orice eveniment exterior ce lasă o amprentă pe retina diaristului, orice întâlnire, orice persoană admirată sau discuție, în contradictoriu sau nu, devin, în jurnal, depozite interioare. Interiorul se coagulează imprevizibil pe parcursul acestui drum pe care tânărul trăiește viața, o observă, o descrie, o interiorizează, pentru ca apoi să o transforme în literatură: “fiecare fapt trăit este asumat în orizontul activizării sale: oglinda jurnalului *deformează* realitatea pentru a constitui o alta, *privirea* personajului din *Ucenic la clasici* educând *vederea* romancierului”¹¹. Jurnalul îl inițiază pe Olăreanu în arta scrisului, îl conduce spre direcții neașteptate, cuprinde povestea vieții și a creației, adică povestea formării în viață și în literatură. Acesta este punctul din care ficțiunea irupe, în fiecare pagină talentul de romancier fiind ușor vizibil: “Reiau jurnalul după o lungă întrerupere. În cele câteva luni de *ne furnal*, ceva nu a mers, parcă aș fi fost părăsit de toți, n-am mai știut *ce* și *cum* să văd. Când scriu câteva rânduri în caiet am falsă senzație că reușesc să cunosc mai bine niște lucruri. Un fapt mărunț e pus la microscop ca un purice și atunci am în față un animal ciudat.”

Costache Olăreanu se îndepărtează de metatextul Țîrgoviștean și procedează la o reconsiderare a genului, în primul rând sub raport cantitativ. Nici pentru Olăreanu, nici pentru Țopa, jurnalul nu este ceea ce a fost pentru Radu Petrescu, deși autorul *Ucenicului la clasici* preia formula acestuia: *vivre c'est écrire le journal*. De aici rezultă echivalarea existență – scriitură/ literatură, chiar dacă, la prima vedere, perspectiva abordată pare una delibertat *terre-à-terre*¹²: “Când m-am apucat să scriu jurnal, adică pe la nouăsprezece ani, am mimat gestul mai vechi al celor doi prieteni menționați în însemnările mele prin R. și T. Ochii mei nedesprinși cu oamenii și fantasmale învățau să înregistreze într-un mod special lucrurile, să rețină umbre și lumini pe care le descopereau uimiți, să dea unor situații aparent banale semnificații deosebite. Cu timpul, îmi dădeam seama că trăiesc aproape exclusiv pentru ce aveam să scriu seara în jurnal, existența mea devenind mai mult un pretext pentru observațiile pe care le făceam.”¹³ Are opinii diverse despre jurnal ca gen literar, asemenea oricărui autor care practică această specie. Crede că jurnalul este “un fel de joc” în care consemnezi “numai amănunte”, că jurnale scriu

¹¹ Ioan Holban, *op.cit.*, p. 181.

¹² Ion Buzera, *Școala de proză de la Țîrgoviște*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007, p. 38.

¹³ Costache Olăreanu, *Vedere din balcon*, Editura Eminescu, București, 1971, p. 68.

doar cei timizi, “vanitoșii scriu ori memorii, ori telegrame...” Nu ezită să se raporteze la tradiția jurnalului: îi place “frază scurtă și țepoasă a unui Renard”, pe care îl citește “cu emoție...și cu senzația unei femei posedate de un bărbat mușchiulos și necunoscut”. Pe de altă parte, scriitura lui Goncourt îi pare “mai bună”. Cu altă ocazie, opinia sa este asemănătoare cu cea a lui G. Călinescu, jurnalul fiind “o listă a zilelor inutile”.

Însă tocmai această scriere salvează viața de la uitare și o transformă în literatură. Olăreanu mărturisește în pragul anului 1952: “...văd că zilele au început să fie pline de <<evenimente>> și de aceea voi întrerupe acest caiet. Nu mi-ar plăcea în nici un fel ca mai târziu să fie socotit *un document* sau așa ceva.” Autorul este interesat de firescul existenței umane și, mai ales, de literaritatea acesteia. În paginile jurnalului său, pactul autobiografic teoretizat de Philippe Lejeune este contaminat de cel ficțional. În primul rând, Costache Olăreanu procedează intens la o selecție a elementelor din realitate, urmând traseul spre literatură: descompune realul, cotidianul, existența, evenimentul insignifiant și construiește imaginile pe care le pune în jurnal, adică el construiește literatură.

În al doilea rând, inserează în paginile volumului *Ucenic la clasici* fragmente de jurnal apocrif, care, deși sunt contrafăcute, sunt atribuite unor persoane reale: “Din Jurnalul lui Toma”, “Din jurnalul lui Piți”, “Din jurnalul imaginar al lui Radu”, “Din jurnalul imaginar al Dinei”, “Din jurnalul imaginar al lui Dinu”, “Din jurnalul imaginar al lui Nas-Mare”, “Din jurnalul imaginar al lui Didel”. De exemplu: “Mihai îmi dă să citesc primul lui caiet de jurnal. Improvizez un fragment în maniera sa: <<Delir și durere. Cerul sticlos, copacii plini de podoabe albe. O tremurare ca de frunză a sufletului. Bună seara, femeie!>>.” Aceasta este, probabil, o nouă ocazie pentru tânărul student să își exerseze pana în stiluri diverse. Însă, prin introducerea unor astfel de fragmente, autenticitatea, convenție diaristică, este subminată în mod voit. Devine, astfel, evident că nu mai avem un jurnal în manieră clasică, ci, probabil, un “roman al unui jurnal”, așa cum notează Monica Lovinescu pe coperta a IV-a a ediției definitive. În acest jurnal, dar și în *Confesiuni paralele* sau *Poezie și autobiografie*, Costache Olăreanu pledează pentru o

“literatură a adevărului”, dominată de continuitatea dintre real și imaginar, dintre biografic și fictiv, lucru semnalat și de Carmen Mușat în *Strategii ale subversiunii*.¹⁴

Aparent, jurnalul ascunde imaginea reală a epocii în care a fost creat, însă atrocitățile perioadei se reconstruiesc tocmai din pauze, ale cititorului sau ale autorului. Grijile, emoțiile, temerile și speranțele acestui tânăr se întrevăd tocmai în aceste spații goale, în aceste tăceri asumate: “În jurnalul lui Costache Olăreanu tăcerea *se aude* și e explozivă: ea conține toată frica, toate inhibițiile, toate eforturile de pază bună care să treacă primejdia rea și toate metodele de supraviețuire ale unui tânăr de 20 de ani, student în Bucureștiul anului 1949. Tăcerea e contrapartea îngrijorată a tinereții lipsite de griji.”¹⁵ Opțiunea autorului pentru tăcere, pentru a ascunde răul unei epoci cu scopul de a se concentra strict pe imaginea formării unui tânăr este, așa cum subliniază și Ioana Pârvulescu în prefața ediției definitive a jurnalului său, cea care dă autenticitatea acestui jurnal.¹⁶ Autenticitatea astfel înțeleasă devine o categorie literară, o opțiune asumată de către autor: “De câte ori nu mi s-a întâmplat ca despre ziua în care mi-a murit o cunoștință la care țineam, iar un huligan mi-a tăiat cu o lamă cusătura de la spate a pardesiului, provocându-mi atâta furie că nu am mai fost atent la lucrurile din jur, din care cauză am fost azvârlit de botul unei mașini într-o vitrină, la întretăierea Bulevardului Domniței cu Calea Moșilor, zic, de câte ori nu mi s-a întâmplat să scriu în jurnal despre o asemenea zi doar atât. <<Nori ușori, presimțitori de ploaie?>>”¹⁷ De la bun început, Olăreanu contestă capacitatea jurnalului de a reflecta fidel realitatea, aspectul său de document din care poți reconstitui existența. Putem, însă, intui cel puțin atmosfera epocii din atmosfera de la cursurile lui Călinescu, din alegerea locului și a momentului în care să citească anumite cărți ce ar putea fi considerate un pericol intelectual¹⁸. Anumite drame personale se întrevăd, de asemenea: “De la Huși primesc un pachet pe care îl desfăc nerăbdător. O pereche de pantofi! Și un bilet scris de

¹⁴ Carmen Mușat, *Strategii ale subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 287.

¹⁵ Ioana Pârvulescu, *Prefață. Forever Young* la volumul *Ucenic la clasici*, Ediție definitivă, Editura ALLFA, București, 1997, p.5-6.

¹⁶ “În aceste pagini tăcerea și nu notația e dovada cea mai bună a autenticității și sincerității jurnalului și e un document mult mai tulburător pentru mine decât toate adevărurile cosmetizate din romanele politice”, *ibidem*.

¹⁷ Costache Olăreanu, *Vedere din balcon*, ed. cit., p. 71.

¹⁸ “București. Ploaie și furtună. Colind toată după amiaza anticariatele. Cumpăr un Platon în <<Belles lettres>> (*Ion, Menexène, Euthydème*). Dau toți banii pe care îi păstrasem pentru plata cantinei. Seara, la <<Casa Universitară>>, audite pe plăci. La cămin, ca să nu mai fiu pârât de Corcodel că citesc literatură <<neserioasă>>, mă închid în closet cu Stendhal, carat sub haină. Colegii cred că sunt constipat”.

mama: <<Să-i porți sănătos!>>. Se pare că tata a fost dus la Canal”. Din nota cronologică aflăm unele lucruri care au fost excluse din jurnal și poate și motivația acestei tăceri asurzitoare. Fiu de deținut politic, a fost admis la facultatea de Pedagogie-Psihologie datorită lui Ralea, prietenul tatălui său. Tot datorită acestuia, va fi transferat la Cluj pentru a fi ferit de exmatricularea de care, în final, nu scapă.

Într-una dintre notele de subsol în care alter-ego-ul intervine, regăsim comentarii ironice la adresa lipsei evenimentelor: “Ce ocazie formidabilă a avut autorul acestor însemnări de a ne da o imagine uluitoare a acelei epoci, pe cât de contradictorie, pe atât de vie și interesantă! Imaginați-vă un ochi proaspăt care să fi putut absorbi cantitatea imensă de fapte, de mici și mari evenimente, de situații, aproape incredibile, pentru a ni le restitui în lumina reală, nuanțată? Să fi fost mai atent la fizionomiile din jur, la mișcările sufletești, numeroase și imprevizibile, la acele alternări de umbră și soare, atât de specifice perioadei, și am fi avut astăzi o fidelă oglindă retrovizoare.” De asemenea, colegul de școală, Alexandru George, care la un moment dat și-a negat apartenența la această grupare, subliniază posibila motivație a absenței mării istorii din (acest) jurnal: “În subsolul realității sociale pe care o dominau comuniștii era atâta lume, încât mă aflam tot în societate. Era lumea mea, oameni foarte diferiți, dar cu care împărtășeam nefericirile, ideile, bună parte dintr-un trecut comun, chiar și speranțele. [...] o lume vorbărească, comunicativă, o lume a convivialității, chiar dacă aceasta era făcută prin dezbateri și contraziceri, a fost formal anihilată de comunism, dar în realitate s-a păstrat sub forma unor mici enclave, în cercuri de prieteni, de familie, de oameni care se credeau în siguranță și puteau să-și comunice adevăratele gânduri.”¹⁹ Astfel, Olăreanu trăia într-un univers propice formării intelectuale, iar acest lucru era cel mai important pentru tânărul student. Milovan Djilas afirma că istoria unei familii poate reprezenta portretul unei întregi țări. Astfel, mica istorie a individului care trăiește în comunism poate fi ilustrată prin acest jurnal ce nu se oprește asupra unor cazuri dramatice, ci asupra formării intelectuale a tânărului student care, mai târziu, va schimba traseul nostru cultural.

Desi ne-am fi așteptat la un scris cu sincope, cu defecte și sughițuri de la un tânăr ucenic, neformat, în al doilea deceniu de existență, “în scris, în stil, tinerețea lui Costache Olăreanu este

¹⁹ Alexandru George, *art.cit.*, p. 7.

vârsta clasicului (tânăr perfect dezvoltat, vârsta lui Ahile, cum a spus maestrul său)”²⁰. Acesta nu dă amănunte gratuite, iar fiecare notație pe care o pune în pagină pare a avea un caracter autonom. Poți extrage orice fragment din acest jurnal, iar acesta îți va părea o scenă desăvârșită, ce dă dovada maturității stilistice a autorului. Lipsesc patetismul și sentimentalismul exagerat, iar întâmplările, faptele, imaginile și portretele puse în pagină se succed cu rapiditate, imitând stilul dezordonat al existenței.

Jurnalul este superior, din punct de vedere estetic, cărților publicate anterior, propunând într-o formulă narativă simplă o substanță epică densă, marcată de umor, autoironie și aluzii pline de sens. Deși aceste însemnări au fost, probabil, revizuite înainte de a fi trimise la tipar, impresia este de sinceritate: “*Ucenic la clasici*, jurnalul literar al unui tânăr care avea, în 1949, 20 de ani și a întârziat să apară timp de 30 de ani, dovedește încă din adolescență un scriitor atât de matur, atât de stăpân pe mijloacele sale, atât de meșter în a-și tăia elanurile lirice printr-un umor de factură modernă, încât nu mai înțelegi ce surplus de maturitate sau de meșteșug au putut aduce anii trecuți până la prima publicare din 1971”²¹.

Bibliografie

1. OLĂREANU, Costache, *Vedere din balcon*, Editura Eminescu, București, 1971.
2. OLĂREANU, Costache, *Confesiuni paralele*, Editura Cartea Românească, București, 1978.
3. OLĂREANU, Costache, *Poezie și autobiografie*, Editura Cartea Românească, București, 1994.
4. OLĂREANU, Costache, *Ucenic la clasici*, Ediție definitivă, Editura ALLFA, București, 1997.
5. PETRESCU, Radu. *Jurnal. Ediție integrală*, Ediție îngrijită de Adela Petrescu, Prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014.

²⁰ Ioana Pârvulescu, *Prefață. Forever Young* la volumul *Ucenic la clasici*, Ediție definitivă, Editura ALLFA, București, 1997, p.7-8.

²¹ Monica Lovinescu, *op.cit.*, p. 121.

6. SIMIONESCU, Mircea Horia, *Toxicologia sau dincolo de bine și dincoace de rău*, Ediție definitivă, Editura Humanitas, București, 2007
7. SIMION, Eugen coord., *Dicționarul general al literaturii române*, vol. IV: P-R, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.
8. ZACIU, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicționarul scriitorilor români*, M-Q, Editura Albatros, București, 2001.
9. BATTISTINI, Andrea, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna, 1990.
10. DOLFI, Anna, *Journal intime e letteratura moderna*, Bulzoni, Roma, 1989.
11. CORNEA, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Ediția a II-a, Polirom, Iași, 1998.
12. DIDIER, Bèatrice, *Le journal intime*, Presses Universitaires France, Paris, 2002.
13. GIRARD, Alain, *Le journal intime*, Presses Universitaires France, Paris, 1963.
14. LEJEUNE, Philippe, *Pactul autobiografic*, Traducere de Irina Margareta Nistor, Editura Univers, București, 2000.
15. ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier. Essai pur la première personne dans le roman*, Librairie José Corti, Paris, 1973.
16. ANGHELESCU, Mircea, *Literatură și biografie*, Editura Universal Dalsi, București, 2005.
17. BUZERA, Ion, *Școala de la Tîrgoviște*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007.
18. CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1996.
19. CIMPOI, Mihai, *Anatomia ființei. Școala literară și artistică de la Tîrgoviște*, Editura Bibliotheca, Tîrgoviște, 2014.
20. CRISTEA, Dan, *Versiunea și subversiune. Paradoxul autobiografiei*, Editura Crtea Românească, București, 1999.
21. DIMISIANU, Gabriel, *Lumea criticului*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000.
22. DOBRESCU, Caius, *Modernitatea ultimă*, Editura Univers, București, 1998.
23. DRAGOLEA, Mihai, *În exercițiul ficțiunii. Eseu despre Școala de la Tîrgoviște*, Editura Dacia, Cluj, 1992.

24. GLODEANU, Gheorghe, *Narcis și oglinda fermecată. Metamorfozele jurnalului intim în literatura română*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2012.
25. HOLBAN, Ioan, *Literatura subiectivă. Jurnalul intim. Autobiografia literară*, Editura Minerva, București, 1989.
26. HOLBAN, Ioan, *Literatura română subiectivă de la origini până la 1990. Jurnalul intim. Autobiografia literară*, Editura TipoMoldova, Iași, 2007.
27. IORGULESCU, Mircea, *Fireșcul ca excepție*, Editura Cartea Românească, București, 1979.
28. IORGULESCU, Mircea, *Rondul de noapte*, Editura Cartea Românească, București, 1974.
29. LEFTER, Ion Bogdan, *Primii postmoderni: „Școala de la Tâgoviște”*, Editura Paralela 45, București, 2003.
30. LOVINESCU, Monica, *Unde scurte, III*, Editura Humanitas, București, 1994.
31. MANOLESCU, Ion, *Literatura memorialistică*, Editura Humanitas, București, 1996.
32. MANOLESCU, Nicolae, *Literatura română postbelică. Proza. Teatrul*, Editura AULA, Brașov, 2001.
33. MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
34. MIHĂIEȘ, Mircea, *Cartea eșecurilor. Eseu despre rescriere*, Editura Univers, București, 1990.
35. MIHĂIEȘ, Mircea, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Editura Amarcord, Timișoara, 1995.
36. MIHĂIEȘ, Mircea, *De veghe în oglindă*, Ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2005.
37. MINCU, Marin, *Textualism și autenticitate. Eseu despre textul poetic, III*, Editura Pontica, Constanța, 1993.
38. MUȘAT, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, Editura Cartea Românească, București, 2008.
39. SIMION, Eugen, *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Editura Cartea Românească, București, 1985.

40. SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura Litera, București, 1998.
41. SIMION, Eugen, *Genurile biograficului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.
42. SIMION, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I-III, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.
43. SIMION, Ion, *Vămile posterității, secvențe de istorie literară*, București, 2012.
44. ZAMFIR, Mihai, *Cealaltă față a prozei*, Editura Cartea Românească, București, 2006.
45. GEORGE, Alexandru, "Literatura de sertar", în *Luceafărul*, nr. 7 (351)/ 25 februarie 1998.
46. HOLBAN, Ioan, *A treia dimensiune*: <http://convorbiri-literare.dntis.ro/HOLBANiun7.html>.
47. LEFTER, Ion Bogdan, "Mereu despre jurnal" în *Observator cultural*, nr. 167/ mai 2003.

MYTHOLOGICAL STRUCTURES IN RADU PETRESCU'S METEOROLOGY OF READING

Ariana Bălașa

Assist. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: The works of Radu Petrescu, a first-hand writer, but somehow left in the shadows of the Postwar literary history, can be perceived as a plea for cherishing humanity's great works, such as Homer's Epic or Virgil's Aeneid. The novelist – as we will emphasize in our study – will end up improving, through his creations, the circle of the interwar Romanian prose writers (G. Călinescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mircea Eliade and co.), who have managed to achieve a perfect harmony between their writings and the principles of European modernism.

Keywords: Radu Petrescu, mythicization, modernism, referentiality, reading.

Chiar din „Prefața” *Meteorologiei lecturii*, autorul ține să precizeze intențiile care au dus la facerea cărții: „Am încercat să dau, (...) câteva propuneri pentru o schiță a literaturii europene”¹, motiv pentru care și-a selectat cu minuțiozitate punctele traseului de parcurs într-o astfel de întreprindere metatextuală, oprindu-se asupra „momentelor decisive ale gândirii artistice” de la începuturi și până în contemporaneitate. O revizuire necesară a conceptelor critice de romantism, naturalism, etc. este ceea ce a stat la baza demersului lui Radu Petrescu, deși recunoaște că „Literatura modernă europeană nu stă doar sub semnul ereziei vergiliene. Ea se află și sub semnul interdicției și al unei dificultăți de interpretare”.²

Meteorologia lecturii este o carte puternic individualizată în literatura română, asemănătoare, totuși, cu alte câteva texte de frontieră, meditații autoreferențiale și metatextuale, cum sunt cărțile lui Livius Ciocârlie, *Mari corespondențe*, și Lucian Raicu, *Practica scrisului și experiența lecturii*. Literatura română ieșea din deceniile de umbră petrecute sub regimul Dej, iar

¹ Radu Petrescu, *Meteorologia lecturii*, București, Editura Cartea Românească, 1982, p. 5.

² Idem., p. 94.

procesul de recuperare a valorilor literare a dat naștere la astfel de texte orientate spre propria natură.

În *Meteorologia lecturii* materia a fost organizată printr-o simbioză între principiul deplinei libertăți imaginative și a constructelor teoretice, în jurul câtorva teme-ecou, menite să transgreseze canoanele criticii și istoriei literare, astfel încât să transpară, totodată, scena literară din fundal, care reprezintă și cele două linii de forță pe care se desfășoară toate analizele: scrierile lui Homer (epopeile *Iliada* și *Odiseea*) și Virgiliu (*Eneida*, considerată epopeea națională a romanilor). Necesitatea lecturii *à travers*, include în fond, o dorință conștient exprimată de autor, structura eseistică a cărții, uneori prin apelarea la un suport care depășește granițele scrisului: „Cum poeziei îi aparține nu doar scrisul, ci și pictura, arhitectura, sculptura, (...) au fost inevitabile”.³

Original în concepția sa, el aduce în discuție o teorie inversă a punerii în abis, necesară înnoirii practicilor de lectură/interpretare a operelor: „S-a scris mult de la Gide încoace, de punerea în abis a cărții, niciodată de punerea în abis, în carte, a lumii”.⁴ Este ceea ce realizează Radu Petrescu, de-a lungul celor șapte capitole ale lucrării sale, aparent mozaicată, imprevizibilă, ludică, pe alocuri chiar lirică, fără pretenția de a-și aroga nici statutul de critic, nici pe cel de poetician, în adevăratul sens al termenilor. Credem că pentru el cel mai nimerit este statutul de eseist, având drept corespondent universal pe Borges, cu celebrele sale „Conferințe” și meditații asupra esenței literaturii.

Primul capitol debutează cu observația de netăgăduit că epopeea și tragedia au fost considerate „mărci” ale creației literare antice, devenite adevărate arhetipuri în literatura modernă și postmodernă.

„Summa homerică”⁵ în care se regăsesc tragediile lui Eschil, Sofocle și Euripide, în care apar, cu inevitabilele amprente personale personaje și fapte împrumutate din *Iliada* sau *Odiseea*, sunt un bun punct de pornire al demonstrației petresciene, anume că toată literatura europeană are o rădăcină comună în opera lui Homer, la fel cum limbile romanice moderne s-au desprins din limba latină.

³Id., ibid., p. 7.

⁴Id., ibid., p. 97

⁵ Impresionantul poem *Iliada* este una din puținele opere care s-au păstrat integral din perioada Antichității greco-latine, profund ancorată istoric și cultural, în marea civilizație mediteraneană

Construcția *Iliadei* și *Odiseei* este, ca poiein, similară cu facerea lumii, o proiecție în absolut a scrisului: „... adică în ce rezultă (subsumând epica la toate nivelurile, inclusiv cel olimpien, epicii absolute a spunerii ei de cineva situat dincolo de text, într-un gest analog dar superior facerii lumii de zeul fierar din figurațiile de pe scutul lui Ahile)”.⁶ Este aici și o imagine a îndumnezeirii autorului, la fel de romantică în substanțialitatea ei, ca majoritatea scrierilor lui Radu Petrescu, dublată de aceea a celui care rostește, fie autor, fie cititor al textului, disputându-și în egală măsură puterea de a da viață textului în sine, de a-i asigura nemurirea.

Spiritul tragediei și nu tragedia ca gen literar pune, de exemplu, într-un raport de intertextualitate prin tema boreală, *Regele Torrismondo* al lui Torquato Tasso, la nivelul prim, al scenelor descrise, cu scutul lui Ahile și catalogul corăbiilor.

Cealaltă „direcție” este conferită de *Aeneida* lui Vergiliu, din care își revendică existența însăși literatura modernă, între care Shakespeare, Flaubert, Mallarmé și chiar James Joyce deși, acesta din urmă în *Ulysse*, „a avut evident în vedere Odiseea și pe eroul său eponim”⁷.

Tragicul în literatură nu mai este perceput ca o „Categorie a esteticii exprimând un conflict al cărui deznodământ este înfrângerea sau pieirea, în urma unor împrejurări vitrege, a unor persoane virtuozose, a unor idealuri sau a unor categorii sociale valorozose”, ci „... în aceea că oricât de vii și deci autonomi ne par, eroii sunt totuși scriși (s.n.), nu au cum trece de limita aceasta, și scriși în așa fel încât cuvintele din care sunt făcuți construiesc alături de text prezența trupului de aer al celui care îi scrie și care le este astfel destin”⁸.

Cartea ca trup alcătuit din organele-capitole numește de fapt o viață, un suflu aproape uman, cel dat de receptarea literară-vizuală. Este o viziune organicistă în descendență călinesciană.

Radu Petrescu observă că ultimele pagini din *Ulysses* se suprapun finalului din *Ispitirea sfântului Anton* al lui Flaubert, care pune într-o nouă lumină naturalismul lui James Joyce, diferită de cea din *Noua structură și opera lui Marcel Proust* a lui Camil Petrescu. Astfel de corespondențe îi vor cristaliza lui Radu Petrescu propria tehnică narativă și

⁶ Id., ibid., p. 9

⁷ Id., ibid., p. 13

⁸ Id., ibid., loc. cit.

construcție epică din romane. Pentru această cristalizare Radu Petrescu a scris sute de pagini de jurnal de reflecție nu numai asupra scrisului, dar și a vieții din timpul scrierii unui roman.

Călătoria inițiată pe apele Gibraltarului, naufragiul, metaforă a eliberării de povara existențială, echivalent al trecerii în moarte, este interpretată de Radu Petrescu prin prisma îndepărtării de textul homeric și apropierea de Dante, al cărui Ulise „pare a semnifica ardoarea constructivă a poetului în general”, iar „Scrisul este sinonimul lecturii *Iliadei*, în ceea ce-l privește pe Tasso, ori, în cazul lui Joyce, al *Odiseei*”.⁹

Tot în primul capitol, autorul redescoperă posibilitatea interpretării temei vagabondajului din Rimbaud, Frații Goncourt și Gustave Flaubert, prin prisma tablourilor pictorului simbolist Gustave Moreau. Argumentul ar fi că la el matricea simbolului precede obiectul receptat de privitor, adică de acela care, „văzându-l, se obiectivează în el prin una sau alta din formele de reducere a activității vitale”.¹⁰

La rândul ei, pictura lui Gustave Moreau își are originile în poemul *Orlando Furioso* al lui Ariosto, continuat de Flaubert în *Salammbô*, apoi de Wagner în muzică și Eminescu în poezie.

Punerea în abis a romanului *Ulysses* este realizată prin scena în care domnul Best, aflat într-o bibliotecă, îi citează lui Stephen din Mallarmé, făcând trimitere la *Hamletul* lui Shakespeare. Trimiterea nu e deloc întâmplătoare, nici alegerea personajului de care aminteam, din vreme ce „în abisul textului lui *Ulysses* – cum precizează Radu Petrescu – se află textul lui Mallarmé în care este vorba de acela al lui Shakespeare, al cărui erou se abstrage, plimbându-se, în lectura altui text, vizibil la capătul culoarului telescopat, prea departe pentru a-i putea citi, noi, titlul”.¹¹

În pictură, aceeași vedere telescopată îl include și pe privitor, care la rândul lui este privit din afară, de cel care pictează.

Tema generală a literaturii europene este însăși obiectul scrisului, cartea, sau varianta lui verbalizată prin cântec, recitare, ori lectură cu voce tare. Ea este pe de o parte un instrument de sondare a existenței, iar, pe de altă parte, creează ea însăși realități, oferindu-le cititorilor „exclusivi și eterni” cum îi numește Radu Petrescu, un „mecanism care

⁹ Id., *ibid.*, p. 14

¹⁰ Idem., p. 15

¹¹ idem., p. 19

prospectează viața, dar o și anexează”.¹² Cartea transcende ordinea istorică, interferată intertextual, în măsura în care romanul lui Joyce se încheie în punctul în care începe romanul lui Flaubert *Un coeur simple*, ca timp, moment al zilei și ca scriitură: „Dimineața și seara (...) încifrează starea mistică de paralizie, fixațiune, pe care Urmuz, în contemporaneitatea lui Joyce (...), o duce la ultima consecință în viziunea personajului uman mecanomorf, în timp ce Joyce însuși, la celălalt capăt al gândirii flaubertiene, naturaliste, duce la ultimele consecințe mecanismul simbolului din *Un coeur simple*”.¹³ Personajele se multiplică într-o serie de oglinzi auctoriale deschisă de Flynn (v. James Joyce, *Surorile*), urmat de Lefter Popescu (v. I. L. Caragiale, *Două loturi*), preluat de la Poe din *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* și filtrat prin ironia caracteristică lui Caragiale.

Nici André Gide nu scapă melancoliilor genului epopeic și face din *Les Faux-Monnayeurs*, în subsidiar, dincolo de aparența de roman burghez, un „poem religios (...) grotesc”, în care epopeea se confundă cu tragedia, iar nostalgia tragicului cum o numește autorul, se naște din nostalgia făcerii operei, din legătura dintre autor și personajele sale.

Edouard, vocea naratorului, nu se suprapune însă lui Homer însuși, prezența sa nefiind evidentă ca „desemnare de sine”, ca la Gide. În scrierile lui Homer este un alt eu care construiește destinul epopeilor, situat înafara influențelor autorului versurilor.

Apoi, nici flaubertianul Alain Robbe-Grillet, reprezentant al noului roman francez, nu se delimitează prea tare de *Iliada*, fiindcă privirea din afara spațiului textual are rolul de a obiectualiza textul și a-l plasa în prezentul lecturii: „... parafraza ca mod al clasicului de a fi modern, (...), este un fel de arepeta, în marele text unic al literaturii și, în sens mai larg, al spiritului european, textele homerice”.¹⁴

Redefinirea naturalismului flaubertian din capitolul al doilea, destul de ambiguu în majoritatea teoretizărilor, îi pare lui Radu Petrescu absolut necesară, din cauza unei oarecare dizarmonii conceptuale și a ruperii frecvente de influența lui Zola, puternic ostil acelui realism repulsiv, cu toată cohorta lui de meschinării, grozăvii și aversiuni.

G. Călinescu, pe care-l citează cu articolul despre naturalism publicat într-un număr al revistei „Contemporanul”, din 1956, îl raportează pe Caragiale tot la Zola, desemnându-l pe

¹² idem., p. 20

¹³ idem., p. 23

¹⁴ idem., p. 26

Charcot ca idol al zoliștilor. Boala, nebunia, dezintegrarea, animalizarea din scrierile lui Zola, Flaubert, Caragiale, Frații Goncourt, Goethe construiesc personaje a căror patologie denunță artistic revenirea la materie.

O piruetă qvasi-metafizică ne aduce în prim-plan legătura spiritual-creatoare dintre Eminescu și Baudelaire, ambii influențați de Gaudi, confin cu Ariosto, prin imaginea pădurii și a apelor ca „medii hipnotice”, alături de elementele recluziunii, sau, după caz, evadării din lumea reală prin somn, vis ori moarte: scorbura, grota, insula, palatul, locul regresiei ab origine.

Pădurile baudelairiene îi prilejuiesc autorului *Meteorologiei* o conexiune cu „pădurea de simboluri” din poemele lui Virgilius, cu oameni metamorfozați în copaci, din umbra cărora îi observă pe cititori cu „priviri familiare”.

Preeminența elementului vegetal obturează viziunea mai largă spre alte elemente, funcționând ca un fel de gaură neagră ce le absoarbe, le înglobează definitiv, ca la Ariosto. Această „mitologie a întoarcerii”, se situează „la originea mitologiei moderne a tuturor *întoarcerilor*: la puritatea aerului, la natură, la tradițiile naționale, la condiția deplină a virilității și a feminității, la comunitatea cu elementele în spirit, la mișcarea vitală (...), la frumusețe, omului și a lumii, la virtuțile cavalești”.¹⁵

Tot din mitologie s-a desprins și basmul popular, apoi cel cult, „forme curate, originare, embrionare ale literaturii”¹⁶. Așa trebuie să-l fi înțeles și G. Călinescu pe Creangă când l-a numit „un Homer al nostru” și opera lui „epopeea poporului român”.

Capitolul al treilea al *Meteorologiei lecturii* reia și aprofundează sensurile tragicului, cu referire la scrierile lui Sainte-Beuve și Eliot, preocupați să fructifice paradigma virgiliană a poetului clasic, deși chiar și-n *Aeneida* vedem aceeași dimensiune homerică pe care se construiește întreaga literatură europeană.

El decelează o „limbă a mitului”, unificatoare a textelor care „își pierd semnificația particulară în favoarea semnificației totului – situație semnificantă și prin schimbarea fundamentală a condiției fragmentelor: poezii folclorice, anonime, devin poezie cultă, cu autor cert”.¹⁷

¹⁵ idem., p. 39

¹⁶ idem., p. 40

¹⁷ idem., p. 55

Limba mitului este o convenție, ca și convenția manuscrisului pierdut și (re)găsit, pe care o preia și Camil Petrescu ce constată că: „din cauza numeroaselor greșeli din dactilogramă și apoi din tipar, incontolabile din atâtea motive, printre care și acela că, unele erori fiind doar aparente sporesc pe măsura corectării, între textul scriitorului și textul tipografului rămâne întotdeauna o distanță ca între prototip și aparența lui iremediabil degradată...”.¹⁸

Această „limbă a mitului”, cunoscută de toți cititorii celor două mari epopei ale omenirii, face din personajele homerice o „ineluctabilă forță de anexiune a întregii viitoare desfășurări a seriei”, iar cărții îi adaugă o „*valoare profetică, cu adiționarea la text a fiecărui nou cititor, cel care a scris depărtându-se pentru a lăsa loc progresiei textului*”¹⁹. Cartea devine o metaforă a reflectării lumii de dincolo, printr-o similitudine bulversantă a descrierii actului de a scrie și a celui de a citi, a „existenței prin lectură, în lumea ficțiunii”.

Radu Petrescu face parte din specia rară a eseistilor români care își propun să teoretizeze raportul dintre cartea scrisă, creatorul ei și cititorul-receptor și raportul ei cu „cartea lumii și a vieții”, prin punerea în abis a cărții scrise în cartea vieții. Miezul cărții lumii este crisalida din care se dezvoltă cartea ca obiect: „Pare elementar – consemnează autorul – (...) să fim induși a bănuși că amândouă cărțile au același autor și am văzut că toți scriitorii europeni sunt (...) Homer (sau Virgilius, adăugăm noi), toate cărțile din spațiul nostru fac text comun cu poemele homerice, ca sporuri ale acestora”²⁰. Aparența dizolvării esteticului în religios o transformă într-un rezultat al unui act de magie, la care ia parte atât „mâna care scrie”, cât și privirea care o percepe, conștiința care o filtrează. Cartea ca obiect magic apare ca temă principală la Ariosto, Eminescu și Novalis, deși la ultimii doi magia nu ține de poetic, ci de tehnic (formule magice, înscrisuri matematice, scheme astrologice etc.). La Ariosto scopul ei este cel cunoscut, „Movere, docere, delectare”, este o valoare intrinsecă, iar natura ei literară este locul de desfășurare al proceselor magice. La Virgiliu, Torquato Tasso, Petrarca, Poe, Mallarmé și Caragiale, ia înfățișarea unei „călătorii marine” cu scop inițiativ.

¹⁸ idem., p. 56

¹⁹ idem., p. 57

²⁰ idem., p. 61

Indiferent de scopul urmărit, Radu Petrescu consideră că „orice carte participă la summa homerică (...) prin *Aeneida*”.²¹

Gândirea estetică a Antichității prefigurează poeticile de mai târziu, prin interesul manifestat și prin poziția autorului față de opera finită, dar și față de textul pe cale de a se face. În procesul de facere a poemului, de exemplu, ni se dezvăluie un autoportret al lui Homer, meditănd prin scrisul lui, asupra rostului său de „făurar artistic”: „... autoportretul lui Homer, din cântul al doilea, are un rost mai adânc decât a arunca o punte între un text și altul: el ne face atenți că așa cum zeul fierar făurește lumea, el, poetul, făurește opera sa, care este și o lume, dacă nu chiar o lume mai cuprinzătoare și mai adevărată decât a zeului, dat fiind că zeul apare ca personaj în opera poetului, în timp ce poetul își afirmă, autoportretizându-se, *ipoteic* (s.a.), exterioritatea, superioritatea față de propria-i operă, adică făcută de zeul însuși. Mai mare ca zeii este destinul și Homer se construiește ca destin al cărții sale.”²²

Cartea se constituie într-un model al întregii lumi și scrierea epopeii homerice este de fapt un model al construirii scutului lui Ahile, ca *imago mundi*.

Exegetul își bazează studiul oarecum mozaicat, pe ideea că operele tuturor scriitorilor, de la cei antici la moderni, își au rădăcinile în creațiile exponențiale ale Antichității, ceea ce mărturisește, indubitabil, spiritul comun tuturor culturilor europene și originea lor greco-latină.

Încercarea secolului XX de a contopi spiritul tragediei cu temele mitologice, pe care Radu Petrescu o receptează ca pe-un insucces deoarece plasează „în altă sferă decât a sacrului, unde respiră specific tragedia greacă prin contextualizare cu poemele homerice, prin voința tragediografilor de a alcătui împreună cu aceasta summa homerică”²³, ar putea fi reabilitată credem noi, printr-o nouă viziune reparatorie, pe care secolul XXI are șansa de a o pune în practică.

²¹ p. 80

²² *idem.*, p. 87

²³ *idem.*, p. 190

Bibliografie

1. Mircea Bența, *Radu Petrescu – Farmecul discret al reflexivității*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000.
2. Ion Buzera, *Proximități critice*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2004.
3. Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, București, Editura Cartea Românească, 1987.
4. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, București, Editura Paralela 45, 2008.
5. Radu Petrescu, *Meteorologia lecturii*, București, Editura Cartea Românească, 1982.

ON AMERICAN ACCULTURATION IN ASIAN AMERICAN LITERATURE

Marian Suciu

PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: In the first part of the paper, the history of the United States of America as a land where not all dreams come true and not everybody is equal is presented, taking as a starting point the nineteenth century when Africans were slaves and poorly payed Asian immigrants worked hard to survive, while most Europeans enjoyed a prosperous life. However, after a century of transformation, in today's United States all naturalized inhabitants receive the right to be equal citizens, although many Americans of European descent still discriminate against Asian Americans and African Americans.

Although the evolution of Asian immigrants in America from poorly payed workers to businessmen is a fascinating topic, it provides the backdrop for the subject of acculturation. As such, after a short introduction into Asian American history, the current paper prefers to focus on the manner in which immigrants strive to become American citizens and the stages they pass through in order to become true Americans, as reflected in the main characters from Susan Choi and Gish Jen's life based novels. Moreover, it underlines that Asian immigrants still want to preserve their Asian cultural and linguistic legacy in their private life, even though they become typical Americans in public.

Keywords: Acculturation, Chinese American, Korean American, adaptation, imitation.

Historical Introduction

Probably the first accounts made by the first European explorers of North America helped to imprint it in the collective consciousness as the land where dreams come true, determining thousands of people to come and try to find a better life in this new territory. Unfortunately, America was not everybody's Promised Land, because only Europeans had the right to establish farms and mine for gold, while Africans were used as slaves on farms and Asians were hired as poorly payed workers in gold mines or on the railway construction sites.

As time passed the situation of Asian workers did not improve, but became even worse at the end of the nineteenth century, because Americans of European descent considered that Asians took many job opportunities away from the hands of white Americans. Finally, in 1882 the U.S. Congress voted the “Act to Execute Certain Treaty Stipulations Relating to Chinese”, an act which prohibited Chinese laborers, skilled and unskilled, to enter the United States, although some “Chinese people who were exempt from the stipulations of the law included diplomatic personnel, merchants, students, teachers, and tourists”¹.

Although the 1882 act helped to reduce the number of new Chinese immigrants to a couple of people yearly², it also had a negative impact on the labor market, where the lack of new Chinese workers led to a crisis of employees, because employers were only looking for new laborers that would work for low wages and could not afford to hire Americans or African Americans. But the rising demand for new employees who agreed to work for low wages would be quickly resolved, because other Asians came to America to look for a better life and accepted to work for a small remuneration³. The lack of new Chinese workers helped the rise of the Japanese immigrant community, but also stimulated over 7000 Koreans to come to America to look for better jobs⁴.

Unfortunately, the number of Japanese immigrants was restricted through the Gentlemen’s Agreement after 1908. Moreover, after “1910 the Korean nation ceased to exist, and Koreans were considered Japanese nationals and therefore came under the Gentlemen’s Agreement of 1908”⁵.

In 1924 the Immigration Act restricted the number of immigrants to be admitted into the United States of America to a limit of 150000 persons annually⁶. Furthermore, “the quota for each country was based on the proportionate number of each nationality already residing in the United States as of 1920. For example, Great Britain was assigned a quota of 65351, whereas the quotas for China and Japan were, respectively, 105 and 185”⁷.

¹ John Soennichsen, *The Chinese Exclusion Act of 1882*, Greenwood Publishing Group, Santa Barbara, 2011, p.67.

² *Ibidem*, p.68.

³ Won Moo Hurh, *The Korean Americans*, Greenwood Publishing Group, Santa Barbara, 1998, p.32.

⁴ *Ibidem*, p.33.

⁵ *Ibidem*, p.34.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

Asians were given the right to immigrate to the United States in a bigger number and to become Americans through the McCarran and Walter Act of 1952⁸. This act permitted, on the one hand, the entrance of huge waves of Korean immigrants during the Korean War (1950-1953), while on the other, it allowed the Chinese citizens who did not want to live in either the Popular Republic of China or the Republic of China to come to the U.S. Moreover, after the Immigration Act of 1965, the law which “abolished the national-origins quota system”⁹, new and bigger waves of Korean and Chinese immigrants arrived in America to fight for a better life in the country of all possibilities.

Towards the middle of the twentieth century, although the laws permitted the entrance and naturalization of Asian immigrants, not all Asian immigrants became Americans, because not all of them could undertake the acculturation process and assimilate into the American culture. One of the reasons for which not all Asian immigrants made it through the Americanization process is that not all of them came to United States of America because they wanted to, as many of them were forced by the political situation in their countries, such as refugees and asylum seekers¹⁰. Other Asian immigrants did not become Americans because they had their minds set on returning to their homeland after they had gotten rich or after they had finished their studies.

Furthermore, even if the discriminatory acts were abolished during times of economic crises, the Americans of Chinese and Korean descent had to endure harsh treatments, because white and African Americans were frightened by the possibility of being robbed of jobs by Asian immigrants¹¹. Therefore, is not surprising that not all Chinese Americans and Korean Americans managed to adapt and that many preferred to hide themselves inside Asian communities or to go back to their home country after the political situation there had changed for the better.

A new typology of characters in Asian American literature

The majority of Asian American writers, in general, and Chinese and Korean American writers, in particular, concentrate their skill either on picturing the traditional culture of their

⁸*Ibidem*, p.35.

⁹*Ibidem*.

¹⁰ Alejandro Portes and Ruben G. Rumbout, *Immigrant America: A portrait*, University of California Press, Berkeley, 1990, p.23.

¹¹ John Soennichsen, *op.cit.*, p.x.

homeland, because they feel that they live in exile, or on describing how Asian immigrants adapt to the American life. Unfortunately, “the concept that “Orientals” are perpetual foreigners has led many readers to think that Chinese American literature [especially, and Asian American literatures, in general], like Pidgin English spoken by “Ching Chong Chinamen,” is virtually foreign writing. [...] In reality, that concept is misleading. Stylistically, Chinese American [and Korean American] writers from the beginning were influenced by mainstream culture. That they, particularly the native-born, write in the same way as their peers in society at large demonstrates that, stylistically, they have been thoroughly Americanized”¹². Fortunately, after the 1970s this misconception started to be less frequently encountered, because the amount of Asian American writing increased¹³ and this captured the public’s attention, therefore they started to differentiate between Asian literatures and Asian American literatures.

Although there is not “necessarily one common Asian American experience or reality [as] Asian Americans may be of Filipino, Korean, or Asian Indian descent”¹⁴ and “the experience of one Asian American in New Orleans, Louisiana, may not be the same as that of an Asian American living in Los Angeles, California”¹⁵, a close reader may find some common general features in those Asian American writings that depict the way in which Asian immigrants or second-generation Asian Americans become or do not become American. The close reader may also observe that several authors describe similar processes of Americanization, while other authors make use of different types of acculturation processes to show what an Asian immigrant passes through in order to become Americanized.

Furthermore, when discussing texts written by American authors of Asian descent, in general, and of Chinese and Korean origin, in particular, the process of American acculturation needs to be taken into account. This process of acculturation may be defined as “the cross-cultural adaptation process where individuals learn a new cultural system in their new host society but still maintain their own cultural integrity”¹⁶.

¹² Xiao-huang Yin, *Chinese American Literature Since the 1850s*, Board of Trustees of the University of Illinois, Urbana-Champaign, 2000, p.4.

¹³ Marry Yu Danico, Franklin Ng, *Asian American Issues*, Greenwood Press, Westport, 2004, p.65.

¹⁴*Ibidem*, p.77.

¹⁵*Ibidem*.

¹⁶Indira Somani, *Enculturation and Acculturation of Television Use Among Asian Indians in U.S.*, ProQuest, Ann Arbor, 2008, p.120.

According to Abou, there are five types of acculturation processes: reinterpretation, synthesis, syncretism, assimilation and a process through which the immigrant or a person from a colonized country totally rejects the new culture and wants to return to the fundamentals of their original culture¹⁷. The first process, reinterpretation, means that the newly arrived immigrant embodies the characteristics and models of the dominant culture in the public sphere and maintains his own culture in their private life; second- and third-generation children usually go through a synthesis process, by going to school where they encounter new ways of thinking and feeling, after learning to embrace their own culture at home¹⁸. Furthermore, some end up passing through a process of cultural syncretism, during which the individuals mix the dominant culture with elements from their own traditional culture, while others assimilate the new culture and forget their original culture¹⁹.

When observing characters in Asian American writings that depict the way in which Asian immigrants or second-generation Asian Americans become or do not become American one may realize that, depending on the motives for which they came to the United States of America and depending on their social or class affiliation, the way in which characters evolve is different. However, due to the fact that there are several similarities in the evolution of several characters who come from similar types of environment, it can be said that there are four major types of characters that describe four types of manner in which Asian immigrants respond to the Americanization process.

After a close reading of Asian American novels, it is possible to say that the first type of character is the immigrant who wanted to come to America and wants to adapt, but cannot adapt to the American culture, because they either do not know the language or they cannot find a well-paid job. The second type is the Asian American who came to America in order to prosper and manages to adapt, because although they did not know the language and are continuously discriminated against, they strive to learn and adapt and their efforts are well rewarded, in the end. The third type is the immigrant who does not want to adapt and does not adapt to the American society. In this case, it is a matter of Asian immigrants who cannot assimilate into American culture, because they do not know the language and cannot adapt to the American

¹⁷Constantin Cucos, *Educația. Dimensiuni culturale și interculturale*[Education. Cultural and intercultural dimensions], Polirom, Iași, 2000,p.127.

¹⁸*Ibidem.*

¹⁹*Ibidem.*

culture, or of second generations that cannot find their place in either of their cultures. Finally, the last type of character, suggested by Asian American authors, is the immigrant who does not want to become American, but ends up becoming a true American. In this case, as we will discuss in the following pages, the reader encounters Asian immigrants that came to America as students, who wanted to go back to their native country, but end up settling in America, due to political problems in their home countries.

Those who did not want to, but became American

The immigrant character that comes to stay in the United States of America only for a short while, but changes his mind and decides to settle, is an unusual type of character in Asian American ethnic literatures. It can be said that this type of character is rare because only a few authors made use of it to depict the life of the Asian immigrant. Unfortunately, only the image of this type of character as it appears in Gish Jen's and Susan Choi's texts will be analyzed due to a lack of primary resources.

When discussing Gish Jen and Susan Choi, it is necessary to take into account that they "represent [...] emerging voices in the contemporary Asian American literature"²⁰, because they offer "settings/ situations outside the conventional expectations"²¹ of tradition.

While Gish Jen is a second-generation American of Chinese descent²² which makes her concentrate more on the Chinese immigrant's ability to adapt to the American culture, Susan Choi comes from a different background, having both a Korean immigrant as a father and a Russian-Jewish mother²³, therefore she is more attracted to writing about both the manner in which Korean immigrants adapt to American life, and about their relation with white Americans.

Both their first novels, *The Foreign Student* by Susan Choi and *Typical American* by Gish Jen, concentrate on young Asian immigrants that come to America to study for a short while only, but decide to be reckless and do everything in their power in order to stay and live the American dream, after having had a taste of the American experience.

²⁰ Kim Middleton, *Susan Choi (1969-)*, Emmanuel Sampath Nelson (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Multiethnic American Literature: A-C*, Greenwood Press, Westport, 2005, p.455.

²¹*Ibidem*.

²² Guiyou Huang, *The Columbia Guide to Asian American Literature Since 1945*, Columbia University Press, New York, 2006, p.125.

²³ Jooseong Park, *Susan Choi (1969-)*, Guiyou Huang (ed.), *Asian American Short Story Writers: An A-to-Z Guide*, Greenwood Press, Westport, 2003, p.61.

In both of the analyzed novels, the main characters state that they will only go to America to study and temporarily escape from the problems in their home countries. For example, after carefully reading the first chapter of Gish Jen's novel, *Typical American*, it is possible to say that the father has temporarily sent his son, Yifeng Chang, to America because he was afraid the "new dynasty"²⁴ would overthrow the old government and that he, a scholar of the old regime, would be subjected to discriminatory treatment for a period of time, along with his family. Unlike his concerned father, Yifeng Chang, the main character of the novel, had simply wanted to go to America in order to study and had set as main goals "to be first in his class, and [that] he was not going home until he had his doctorate rolled up to hand his father"²⁵. Moreover, the majority of people from Chang's entourage also hope that he will graduate and return to China with a degree in Advanced Engineering²⁶.

Unlike Yifeng Chang, the main character from Susan Choi's novel, *The Foreign Student*, wanted to leave his country in order to forget the painful experience of the Korean War. In order to do so, he wrote numerous application letters to universities in the United States. He persevered until he received a positive response from the University of the South in Sewanee, Tennessee, where he had been accepted as a student with "full financial support, including airfare"²⁷.

In the first chapters of both Asian American novels it is revealed that Yifeng Chang and Ahn Chang learned English in their own countries and could speak some English when they arrived in the United States. Moreover, it is possible to say that both authors intentionally designed the characters to know English, because they wanted to write novels about the Asian immigrants that perfectly adapt to American society and they knew from studies²⁸ or from their parents' experiences that those Asian immigrants who knew the language of their new home and had some knowledge of their new country had a better chance to assimilate the new culture and integrate into the new society. Furthermore, upon reading the novels, one may conclude that neither character could have become American had they not mastered English, because Yifeng Chang could not have become an assistant professor in Mechanics at an American university if

²⁴ Gish Jen, *Typical American*, Penguin Group, New York, 1992, p.4.

²⁵ *Ibidem*, p.6.

²⁶ *Ibidem*, pp.5-6.

²⁷ Susan Choi, *The Foreign Student*, Harper Perennial, New York, 1998, p.316.

²⁸ Khanh T. Dinh, *The A-B-C in Clinical Practice with Southeast Asians: Basic Understanding of Migration and Resettlement History*, Nhi-Ha Rin (ed.), *Handbook of Mental Health and Acculturation in Asian American Families*, Humana Press, New York, 2009, p.130.

he had not spoken English, and it is possible that Ahn Chang would not have fallen in love with Katherine had he not entertained her with his stories.

The most important moment in the process of Americanization is the moment when the Asian immigrants received an English name, because in that moment they had the possibility to take another identity and to assume the culture of the person who had offered the English name. Moreover, this moment of baptism offers the named one a feeling of belonging to the American community, which is essential to the American acculturation process.

Ahn Chang had received his English name long before he came to America. He was given this name by mister Peterfield when he had been hired by the United States Information Center in Seoul, because mister Peterfield “decided that he couldn’t deal with Korean names”²⁹ and he thought that Chang sounds like Chuck, which is why he decided to call Ahn Chuck.

Unlike Ahn Chang who receives his name, Yifeng Chang has the chance to choose his own name when he arrives to America. After some research, he decides to assume the name of Ralph after researching the meaning of the name in books and dictionaries. He found it interesting to have the name of an animal, although initially he had wanted to have a name “that sounded a bit more like Yifeng”³⁰, because he thought that “in the art of picking English names (which everyone seemed to know except him), that was considered desirable”³¹.

One of the reasons for which Ralph truly wanted to become an American and settle in this so-called dream land is because he found his other half, and she could not go home to China and had to stay in “exile”³², due to the fact that her arranged marriage in China had failed and she had thus brought shame to her parents³³. Therefore, after marrying Helen, one of his sister’s Chinese friends, Ralph makes great efforts to become American and starts to mimic his neighbor’s behavior. He began by “imitating Pete’s walk”³⁴, but afterwards his whole family started to study “the way Pete blew his nose, [...] his sneeze, his laugh, the self-important way he flipped through his calendar”³⁵. Moreover, they had the habit of saying that they were mimicking

²⁹ Susan Choi, *op.cit.*, p.84.

³⁰ Gish Jen, *op.cit.*, p.11.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem*, p. 63.

³³ *Ibidem*, p.62.

³⁴ *Ibidem*, p.66.

³⁵ *Ibidem*, p.67.

“typical Pete”³⁶, but changed it into saying that they were mimicking the “typical American”³⁷, which lead them to strongly believe that by imitating Pete they were becoming authentically American.

Unlike the main character from Gish Jen’s novel, who came to the United States to study and settled there after he got married, Chuck wanted to escape from his homeland, where horrible memories haunted him, but after arriving in America, he fell in love with Katherine and decided to do anything in order to form a relationship with her, which meant that he tried to improve his English and integrate into the American society. Moreover, at the end of the novel, when he found out that she was not yet engaged to Professor Addison, he left his summer job and managed to convince her to change her mind and choose him as a husband, although his romantic misadventures made him lose his scholarship, and he had to repeat his first academic year of study. Although the text does not specify if he remains with his loved one forever and if he truly becomes an American, one may assume that his sacrifices were rewarded with a happy marriage and the right to become an American citizen.

In a manner similar to Ralph, Chuck does not only put constant effort in order to assimilate Professor Addison’s way of speaking, but he also tries to acquire American patterns of behavior by closely observing how the professor and his roommate act.

Some researchers posit that being American means not only having the behavior of a person who was born or who has spent most of their lives in America, but also subscribing to “civic values such as equality, democracy, or striving for self-improvement”³⁸. After a closer look at Gish Jen’s novel, we discover that Ralph does not only stoop to imitation, but tries to become “the typical American” by self-improvement. Although Ralph’s process of self-improvement is slow and gradual, in the end he does manage to slowly climb the American social ladder, as desired. Firstly, he earns his Ph.D. in Mechanical Engineering and is employed at the university as an assistant professor, which enables him to leave his small apartment and get a bigger one in better a neighborhood. Afterwards, he continues to improve and becomes a professor, but this does not seem to satisfy him. After talking to a rich Asian American, known

³⁶*Ibidem.*

³⁷*Ibidem.*

³⁸ Thierry Devos, Mahzarin R. Banaji, *American = White*, in *Journal of Personality and Social Psychology*, no.3/2005, p.450.

as cheating Grover, he wants to own a business which makes him decide to buy a fast food restaurant and put it in the Asian American investor's name.

After arriving in America, Helen, Ralph's future wife, rapidly accepted "that it was time to make herself as at home in her exile as she could"³⁹. Moreover, she started to live the American way of life and adored to read "American magazines, American newspapers"⁴⁰ and to listen to "American radio"⁴¹. Furthermore, for her wedding, she preferred to wear "a Western-style, white gown with a matching veil"⁴² and to hold the ceremony in a Western-style "side chapel of a college church"⁴³. As much as she desires to become American, she also wishes for her children to become Americanized and decides, together with her husband, that their children will learn English and the American way of doing things first⁴⁴. Unlike other Chinese housewives, she showed that she wanted to be a truly modern American woman who goes to work⁴⁵ and tried to do everything in her power to keep her family together.

Unlike Helen, who learns how to cook Chinese food when she arrives in America in order to preserve the tradition of Chinese food, at least, Chuck gets used to American food and usually eats Western food such as "poached eggs, fried ham, grits with butter, [...] and a short stack of buttermilk pancakes"⁴⁶, although in the beginning he only ate fruits.

Another important step in Ralph's long journey of Americanization is the acquisition of an old car and getting his driver's license, because being American means that you have "[a] college education, [a] good job, [a] big house, [and a] nice car"⁴⁷. Even though he had some trouble with his driving instructor, in the end he managed to get his license and convinced his family to spend some time together on small trips by car, even as he rhetorically asks "what better way to Americanize the children than to buy a car [and go on trips]"⁴⁸.

The space one inhabits is also an important factor in being considered American by others, because the majority of the citizens from the United States of America consider that a

³⁹Gish Jen, *op.cit.*, p.63.

⁴⁰*Ibidem.*

⁴¹*Ibidem.*

⁴²*Ibidem*, p.58.

⁴³*Ibidem.*

⁴⁴*Ibidem*, p.128.

⁴⁵*Ibidem*, p.240.

⁴⁶Susan Choi, *op.cit.*, p.9.

⁴⁷ Marlon K. Hom, *Rhymes Cantonese Mothers Sang*, Marlon K. Hom (ed.), *Chinese America: History and Perspectives*, Fong Brothers Printing, Brisbane, 1999, p.64.

⁴⁸ Gish Jen, *op.cit.*, p.128.

true American lives in a house⁴⁹. Therefore, it is not surprising that Ralph felt the need to live in a better abode than the apartment from “125th Street, [...] where the poorest of students lived”⁵⁰ after receiving his Ph.D. and becoming assistant professor, due to the fact that he had felt like an immigrant there. Fortunately, Ralph and his family soon moved to a “larger place, in Washington Heights”⁵¹ and continued their journey to becoming Americans, which culminated with the acquisition of a big house with “three bedrooms, one and a half baths, [and] a walk-out basement”⁵².

The fact that Chuck did not obtain his driver’s license and did not buy a big apartment or a big house does not make him look less American than Ralph, because he still wants to do these things. For example, when Katherine asked him if he wanted to learn how to drive, he replied that he would like to learn how to drive a car⁵³. Moreover, after being expelled from college and being kicked out of the Strake House, he had to work in order to stay in “a small rented room in Monteagle”⁵⁴, which shows that even though he had lost everything, he still wanted to remain in America. Furthermore, the situation that cost him a year of study, his scholarship and the arrangements for his stay in America, offered him the possibility to live independently as a true Western youngster.

The moment when Chuck received the letter from “the University of the South, in Sewanee, Tennessee”⁵⁵, which offered him “full financial support, including airfare”⁵⁶, is the moment when his American dream began, because this letter helped him enter the United States and meet people who would help him transform into a true American. Moreover, the fact that the University offered him full financial support in exchange for several lectures on Korean history and culture at different Christian churches in the vicinity also helped him transform into an American, because he had the chance to visit several places in America and he also made the acquaintance of many Americans who served as models for his behavior.

⁴⁹ Suzy Khimm, *Buying a home: The American dream won't die*, <http://www.msnbc.com/msnbc/homeownership-credit-access-minority-low-income-mortgages>(27 August 2015).

⁵⁰ Gish Jen, *op.cit.*, p.65.

⁵¹ *Ibidem*, p.120.

⁵² *Ibidem*, p.152.

⁵³ Susan Choi, *op.cit.*, p.36.

⁵⁴ *Ibidem*, p.324.

⁵⁵ *Ibidem*, p.316.

⁵⁶ *Ibidem*.

Another important moment in Chuck's Americanization process is when he got the job in Chicago, because in that moment Chuck realized that he could earn money in the United States and be independent. Although his first job in America was not demanding, it was dirty and poorly payed, as he worked in a bindery where he had to control that the books were empty and tear the old covers of dirty books, afterwards. Unfortunately, his colleague Fran was constantly suspecting and harassing him, because he thought he was stealing the money that was inadvertently left in books, which made him feel uncomfortable.

Although the moment when he ran away from the bindery with a one-hundred-dollar bill in order to see Katherine in New Orleans cost him his scholarship, and he had to work for the rest of his student life, at least he managed to convince Katherine to choose him and not the professor. Therefore, the rebellious act of making a risky decision was another important moment in his process of Americanization, because he learned, like Ralph with his restaurant business, that only those who take risks can self-improve and obtain what they want in America.

Not only does Ralph want to be "one-hundred-percent American"⁵⁷, but also wants his children to be true Americans and therefore he and his wife "decided that Mona and Callie [their daughters] would learn English first, and then Chinese"⁵⁸. This decision was taken because Ralph and Helen, as the majority of Asian immigrants, see Americanization "as a surrender in which Chinese values are suppressed for the sake of acceptance and survival in Eurocentric America, or else the retention of Chinese culture is regarded as secondary or insignificant"⁵⁹. Despite this, it is really interesting to notice that some members of the Chang family sometimes use Chinese words and proverbs throughout the novel, because they forget how to express themselves in English. Therefore, they cannot become "one-hundred-percent American"⁶⁰, due to the fact that they preserve their cultural legacy. For example, Ralph prefers to use the expression "fan tong [...] – rice barrel"⁶¹ in order to describe Pete as an incompetent worker, and Helen frequently uses the expression "man man zou – go slow, take care"⁶².

In the end, both Gish Jen and Susan Choi created realistic characters in their novels in order to illustrate how Asian students transformed into truly "typical Americans" after living in

⁵⁷Gish Jen, *op.cit.*, p.128.

⁵⁸*Ibidem.*

⁵⁹Marlon K. Hom, *op.cit.*, p.64.

⁶⁰Gish Jen, *op.cit.*, p.128.

⁶¹*Ibidem*, p.66.

⁶²*Ibidem*, p.77.

the United States of America for a short while, where they were strongly attracted to the American way of life and the values by which its citizens live. Even though the Asian immigrant type that came to America for a short while, but managed to accommodate and settle in America, is less frequently depicted in Asian American literature, it remains a possible type of Asian American character and thus, it must be discussed.

Acknowledgement

This paper is the result of a doctoral research made possible by the financial support of the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013, co-financed by the European Social Fund, under the project POSDRU/187/1.5/S/155383- "Quality, excellence, transnational mobility in doctoral research".

Bibliografie

1. Choi, Susan, *The Foreign Student*, Harper Perennial, New York, 1998.
2. Cucoş, Constantin, *Educația. Dimensiuni culturale și interculturale* [Education. Cultural and intercultural dimensions], Polirom, Iași, 2000.
3. Danico, Marry Yu and Ng, Franklin, *Asian American Issues*, Greenwood Press, Westport, 2004.
4. Devos, Thierry and Banaji, Mahzarin R., *American = White*, in *Journal of Personality and Social Psychology*, no.3/2005, pp.447-466.
5. Dinh, Khanh T., *The A-B-C in Clinical Practice with Southeast Asians: Basic Understanding of Migration and Resettlement History*, Nhi-Ha Rin (ed.), *Handbook of Mental Health and Acculturation in Asian American Families*, Humana Press, New York, 2009, pp.123-143.
6. Hom, Marlon K., *Rhymes Cantonese Mothers Sang*, Marlon K. Hom (ed.), *Chinese America: History and Perspectives*, Fong Brothers Printing, Brisbane, 1999, pp.62-71.
7. Hurh, Won Moo, *The Korean Americans*, Greenwood Publishing Group, Santa Barbara, 1998.

8. Huang, Guiyou, *The Columbia Guide to Asian American Literature Since 1945*, Columbia University Press, New York, 2006.
9. Jen, Gish, *Typical American*, Penguin Group, New York, 1992.
10. Khimm, Suzy, *Buying a home: The American dream won't die*, <http://www.msnbc.com/msnbc/homeownership-credit-access-minority-low-income-mortgages>(27 August 2015).
11. Middleton, Kim, *Susan Choi (1969-)*, Emmanuel Sampath Nelson (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Multiethnic American Literature: A-C*, Greenwood Press, Westport, 2005, pp.455-456.
12. Park, Jooseong, *Susan Choi (1969-)*, Guiyou Huang (ed.), *Asian American Short Story Writers: An A-to-Z Guide*, Greenwood Press, Westport, 2003, pp.61-64.
13. Portes, Alejandro and Rumbout, Ruben G., *Immigrant America: A portrait*, University of California Press, Berkeley, 1990.
14. Soennichsen, John, *The Chinese Exclusion Act of 1882*, Greenwood Publishing Group, Santa Barbara, 2011.
15. Somani, Indira, *Enculturation and Acculturation of Television Use Among Asian Indians in U.S.*, ProQuest, Ann Arbor, 2008.
16. Yin, Xiao-huang, *Chinese American Literature Since the 1850s*, Board of Trustees of the University of Illinois, Urbana-Champaign, 2000.

THE CITIES OF 20TH CENTURY BANAT. LITERARY MAPPINGS

Teodora Ecaterina Dancău

PhD Student, West University of Timișoara

Abstract: Observed in its Central-European context, the Banat region, this border region which binds Central Europe and the Balkans (Marcel Cornis-Pope, John Neubauer, Nicolae Harsanyi, Literary Production in a Marginocentric Cultural Node: The Case of Timișoara, 2006), develops multi- and intercultural phenomena described by outlined linguistic and confessional interactions. These features can be noticed by a proper analysis of its main urban nodes: Arad, Caransebeș and Timișoara. Because reading the text has been a form of reading the city (Richard Lehan, The City in Literature. An Intellectual and Cultural History, 1998), the literary texts which describe these cities are a viable method of understanding these spaces. As the literary discourse can also be considered as document, the volume „Europa Centrală. Memorie, paradis, apocalipsă”, coordinated by the two professors from Timișoara, Adriana Babeți and Cornel Ungureanu, published in 1998, at Polirom Publishing, proposes a series of fragments which focus on these spaces essential for the geography of the Banat region, in the chapter entitled „Micro-armonia”. Because the city is also a subjective cultural construct for each author, the literary text is complementary to the historical method which has an objective approach in trying to reconstruct the past.

Key-words: Banat, the 20th century, literary cartography, intercultural communication, multilingualism.

În capitolul „Modele de societate. Mediarea realității” din lucrarea „O teorie a secundarului. Literatură, progres și reacțiune”, Virgil Nemoianu propune conceptul de „model de societate”, pe care îl definește drept „secțiune transversală prin realitate”, „topos extins, o imagine amplă, un construct estetic selectat cu grijă, pentru un scop sau altul, de un autor care, astfel, își exercită liberul arbitru; este o masă împietrită de conținut, acesta fiind suficient de bine

cunoscut pentru ca referința sau aluzia la vreuna dintre părțile sale să evoce imediat întregul”¹. Fără îndoială, o asemenea idee nu există independent de un sistem de valori care țin de istorie, de cultură, de tradiție, influențe sau identitate, în fond, toate acestea fiind privite din punctul de vedere al evoluției. Realitatea socială care duce la conturarea modelului implică în primul rând evenimentele istorice care o structurează și îl transformă pe acesta într-o „versiune convenabilă”, într-un „substitut ideal”² al realității, rezultat în urma unor procese de negociere. Vorbim astfel despre o încercare imperfectă de oglindire, despre, în termenii aceluiași teoretician, „autoreflexare, semnificativ deformată, a realității sociale”³.

În literatură, *modelul social* poate fi pretextul pe care o scriere literară „îl manipulează, îl explorează, îl descoperă sau îl redescoperă”⁴, îl prezintă mimetic, prin *analogie* și *intenție* sau îl destructurează, fără a pierde însă contactul cu sensurile sale proprii, căci actul literar oferă realității „posibilitatea de a supraviețui și valabilitate, reducându-i anvergura, perfecțiunea și cuprinderea – într-un cuvânt, domesticind-o”⁵. Dincolo de caracterul inherent subiectiv, textul literar depune și o mărturie obiectivă despre epoca sa și, implicit, despre spațiul pe care este proiectată societatea. Putem recunoaște aceste detalii obiective într-un text ficțional printr-o cunoaștere adecvată a istoriei *modelelor sociale* ale arealului pus sub observație, astfel argumentând valoarea documentară a operelor literare.

Particularizând, dacă ne referim la componentele spațiului urban: locul pe care acesta îl ocupă, timpul în care este surprins și mulțimea care îl locuiește, putem ajunge la formularea unor *modele sociale* diferite în epocile pe care le traversează orașul, în fond, la variante ale acestuia. Cu siguranță, textele literare care își proiectează acțiunea într-un astfel de context vor revela sugestii de realitate obiectivă, palpabilă, care trec de filtrul actului de ficțiune. Ajungem astfel la concluzia lui Richard Lehan: „a citi textul este o formă de a citi orașul.”⁶

În „*Poetica spațiului*”, Gaston Bachelard propune o metodă de lucru care să valorizeze *destinele trăite* configurate în operă prin descoperirea semnificațiilor spațiilor intimității.

¹Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului. Literatură, progres și reacțiune*, București, Editura Univers, 1997, p.144.

²Idem, p. 138.

³Idem, p. 146.

⁴Idem, p. 138.

⁵Idem, p. 130.

⁶„Reading the text has been a form of reading the city.” (Richard Lehan, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkely/ Los Angeles/ London, University of California Press, 1998, p. 8).

„Topo-analiza poartă marca unei toponimii”⁷ și *localizează* memoria. După această etapă, hermeneutica poate să „determine centrii de destin, debarasând istoria de țesutul ei temporal conjunctiv”⁸. Fie că privim în timpul și spațiul unui text, așa cum sunt trasate de autor, fie că pătrundem cu mijloacele teoretice de înțelegere a textului ori cu interpretări personale în universul privat al personajelor sau că urmărim etapele de formare ale unui scriitor și, implicit, geografiile prin care acesta trece, rezultatul nu poate să fie decât acela al îmbogățirii viziunii noastre despre un produs literar. „Prin spațiu, în spațiu găsim frumoasele fosile ale duratei concretizate prin îndelungi stări pe loc”⁹. Iar *locul* este un concept relațional, „istoric sau preocupat de identitate”¹⁰, care este, la rândul lui, obiect de studiu pentru aria geografiei literare, ca modalitate validă prin care istoria literară poate fi scrisă.

Pentru demersul nostru de cercetare am ales *orașul*, realitate cu definiții variabile în funcție de specificul disciplinei care îl are drept subiect, ca *loc* al cartografiilor literare.

Pentru Max Weber, „se poate încerca în diverse moduri definirea conceptului de „oraș”. Toate aceste moduri au în comun un singur lucru: oraș este, în fiecare caz, o așezare (cel puțin relativ) închisă, o localizare, nu una sau mai multe locuințe amplasate unele lângă altele. Dimpotrivă, în orașe (dar nu numai în ele) se obișnuiește ca toate casele să stea aproape unele de altele, astăzi chiar perete în perete. Reprezentarea obișnuită atribuie cuvântului „oraș” caracteristici pur cantitative: este o localitate mare”¹¹.

Așa cum ne arată Richard Lehan, orașul, în sensul modern al cuvântului, este o moștenire iluministă care, în timpul procesului de evoluție, și-a dezvoltat trei dimensiuni. Orașul este centru comercial, industrial și scenă a lumii¹². Generalizând, putem vorbi despre o identitate urbană care își revelează valorile culturale secrete¹³, prin diversitatea pe care o presupune o astfel de organizare umană și prin mulțimea care o ocupă. O astfel de concentrare socială, pozitivă în termenii de evoluție a societății, conține și posibilitatea eșecului: „[...] sensul orașului devine

⁷ Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, București/Pitești, Editura Paralela 45, 2003, p. 45.

⁸ Idem, p. 41.

⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁰ M. Auge, *Non-places: Introduction to the Anthropology of Supermodernity*, Londra, 1995, p. 78 apud Cornel Ungureanu, *Geografia literaturii române, azi. Vol. I. Muntenia*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003, p. 9.

¹¹ Max Weber, *Orașul*, București, Editura All, 2013, p. 7.

¹² „I see the modern city evolving through three stages of development – a commercial, industrial, and world stage city” (Richard Lehan, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkely/ Los Angeles/ London, University of California Press, 1998., p. 3).

¹³ „[...] an urban identity [...] reveals our secret cultural values” (Idem, p. 6).

mai dens, până ajungem să vedem orașul prin semnificații istorice sau până acesta se estompează într-o viziune opacă”¹⁴. Ceea ce are sens pentru istorie pune în umbră manifestările individuale. Pentru istoria culturală, care, după cum arată Richard Lehan, este dependentă de relația pe care o dezvoltă cu literatura, *orașul este locul unde omul și natura se întâlnesc*, cu scopul de a-și influența reciproc evoluția, rezistența în timp și capacitatea de a-și reconfigura structurile. Perioadele pe care orașul le traversează sunt inevitabil diferite. Unul este orașul luminilor, care modelează viața locuitorilor săi prin sistem politic și organizare, altul este orașul postmodern, oglinda alienărilor, a anonimatului și a înstrăinării omului față de propria definiție. *Sistemele imaginative*, nu cele *conceptuale* sunt modalitățile de reflectare a țesutului urban. Asupra lor se oprește autorul, căci *a citi orașul înseamnă a citi cartea*. Prin cazul Londrei și al Parisului, Richard Lehan propune un model de raportare la textul literar ca mod complementar metodei istorice de a exprima un proces de formare și evoluție. Întâlnim această preocupare și în zona de analiză a geografiei literare, așa cum o știm din lucrările lui Franco Moretti în aria romanului european, la Cornel Ungureanu, cu un interes orientat spre cartografierea Europei Centrale, a literaturii românești și, recent, a literaturii Banatului și, nu în ultimul rând, mult mai țintit, la Andreea Răsuceanu, cercetătoare care are în vedere universul spațial în romanele lui Mircea Eliade. Nu ne propunem să definim sau să descriem această modalitate de abordare a textului literar, ci vom încerca să urmărim cum apar orașele bănățene (Arad, Lugoj, Caransebeș, cu accent pe Timișoara) în câteva texte a căror componentă literară este dominantă, chiar dacă am avut în vedere articole de ziar, scrisori ori pagini de jurnal, așadar texte de graniță din punctul de vedere al genului.

Banatul. Regiune de graniță. Două nuclee urbane: Arad, Caransebeș

În încercarea de a defini specificul Europei Centrale ca spațiu al unor țări mici care oscilează între doi mari poli de putere, „*Cortina*” lui Milan Kundera ne oferă o variantă de răspuns: „Europa Centrală. La urma urmei, ce este Europa Centrală? Ansamblul micilor națiuni situate între două puteri, Rusia și Germania. Liziera orientală a Occidentului. Fie, dar despre ce națiuni e vorba? Cele trei țări baltice fac parte din ea? Dar România, trasă de Biserica Ortodoxă înspre est, iar de limba romanică înspre vest? Dar Austria, care multă vreme a reprezentat centrul politic al acestui ansamblu? [...] Pe de altă parte, au manifestat oare toate aceste națiuni o voință

¹⁴ „[...] the meaning of the city becomes more dense, until we see the city through layers of historical meaning, or until it blurs into the opaque vision.”, (Idem, p. 5).

clară și permanentă de a crea un ansamblu comun? Nici pomeneală. Timp de câteva secole, mare parte din ele au aparținut unui mare stat, Imperiul Habsburgic, de care însă, la sfârșit, nu doreau decât să scape.”¹⁵ Europa Centrală și-ar defini ca dominantă o stare de confuzie, în care reperele sunt zdruncinate din temelie, determinând-o să fie un câmp al marilor schimbări de viziune, o zonă disputată permanent. Statutul ei problematic ar avea două mari direcții, pe care Jacques Le Rider le descrie după cum urmează: „În lipsa unei definiții favorabile a Europei Centrale, din punctul de vedere al altor popoare decât cele germanice, se poate încerca o definire a ei *ex negativo*, ca o comunitate de destin în perioadele de criză. Două dintre aceste perioade par caracteristice: perioada care urmează celui de-al doilea război mondial, când Europa Centrală, de-abia eliberată de ororile nazismului și de fascisme, cade sub dominația imperialismului sovietic; apoi conjunctura anilor 1980, când îi vedem pe exilații și pe disidenții antisovietici participând la discuția nostalgică despre Mitteleuropa (la fel cum emigranții anilor 1933 – 1945 de la Praga, Budapesta și Viena, adesea evrei, se întâlneau la Paris, Londra, New York și visau la o Europă Centrală a popoarelor pentru perioada de după război). Pe scurt, ar fi vorba aici de încă o definiție *crizologică* a sentimentului identității central-europene, produs pentru amenințări și tinzând să se estompeze în perioadele mai puțin dramatice.”¹⁶

Volumele de istorie conceptuală coordonate de Marcel Cornis-Pope și John Neubauer care au în vedere Europa Centrală și de Est definesc Banatul drept *regiune de graniță* care leagă Europa Centrală de Balcani. În acest spațiu se filtrează principalele direcții europene, dezvoltându-se astfel un proces de comunicare interculturală inerent în raport cu *locul*. Orașele care se formează aici ilustrează acest dialog al influențelor. Aceeași imposibilitate de a marca strict granițele pe care literatura de specialitate a observat-o la Europa Centrală se manifestă și în zona spațiului bănățean. Nucleele urbane spun aceeași poveste.

Să luăm exemplul Aradului, așa cum apare el în *Scrisorile* Corei Irineu. Într-o subiectivitate aparte a scriiturii, impusă de familiaritatea specifică stilului epistolar, autoarea observă fortăreața Aradului ca un antropolog, dublându-și descrierea cu informația istorică. Fortăreața e *neatinșă, așa cum a fost zidită, sub Maria Tereza, între anii 1764-1779, cu pereți ce ajung aproape cinci metri de grosime, căci opera aceasta, care a costat cincisprezece ani de efortare, s-a dovedit, ironia lucrurilor! zădărnicită de înnoiri neașteptate, încă de la împlinirea*

¹⁵Milan Kundera, *Cortina. Eseu în șapte părți*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 51.

¹⁶Jacques Le Rider, *Mitteleuropa*, Iași, Editura Polirom, 1997, p. 27.

ei. Incursiunea ei în acest spațiu este cartografică, scratoarea înscriind pe harta sa literară indicatori spațiali și sociali (Mureșul, obeliscul ridicat în memoria celor treisprezece generali ai Ungariei, uciși de dictatorul Haynau, *poreclit hiena din Brescia*, palatul cu biblioteca *toată ungurească*, strada Petöfi, numită după ilustrul poet maghiar care *se pare că a fost de aci sau din împrejurimi*). Textul călătoarei din Regat are valențe justificate de sociografie, căci ea fixează în formulele sale discursive eterogenitatea etnică vizibilă inclusiv în arhitectură și în structura vieții culturale a cărei dominante o reprezintă elementul maghiar.

Virgil Nemoianu, în fragmentele pe care „*Europa Centrală. Memorie, paradis, apocalipsă*” le selectează din „*Arhipelag interior*”, conturează un profil al Caransebeșului: *Pentru un oraș atât de mic, de-abia 10-12.000 de locuitori, Caransebeșul era remarcabil de descentralizat. Exista, ce-i drept, această notabilitate de funcții politice, origine socială și educație. Dar, separat de ea, erau oamenii bogați, proprietarii de mori, de abatoare, de ateliere, mulți dintre ei țărânoși și din popor, separat de aceștia ființa ierarhia ecleziastică, cu masivul palat diecezan al ortodocșilor, bisericile unite, comunitățile etnic-religioase ale germanilor, maghiarilor, evreilor și sârbilor, ce reprezentau aproape o treime din oraș, bine înșurubați în propriile valori și ierarhii. Exista chiar și o suburbie complet germană, Caransebeșul Nou, lipită de oraș, dincolo de arcuțul pod metalic peste Timiș, care marca fruntariile locale. E greu de imaginat pentru oamenii de la sfârșitul secolului XX câte autonomii rezidau într-o comunitate atât de mărunță și câtă libertate sau micro-libertate reală, azi pierdută, putea fi încorporată acolo, dincolo de superficialitățile libertăților publice [...]. Și acest nod urban este oglinda la scară mică a Europei Centrale, prin particularități pe care le dezvoltă această micro-armonie¹⁷ etnică și confesională, fără respingeri reciproce, ci cu acceptarea și toleranța ce se ivesc dintr-o naturalețe a conviețuirii.*

Timișoara

„Privită prin prisma așezării între două zone geografice și a interferării mai multor culturi și religii, Timișoara s-a remarcat în istoria ei multiseclară ca o urbe cu știința supraviețuirii.”¹⁸

¹⁷Termen care numește un capitol al volumului *Europa Centrală – memorie, paradis, apocalipsă*, coordonat de Adriana Babeți și Cornel Ungureanu, București, Editura Polirom, 1998, preluat din volumul omonim al lui Virgil Nemoianu.

¹⁸ Victor Neumann, *Prefață* în Nicolae Ilieșiu, *Timișoara. Monografie istorică*, Timișoara, Editura Planetarium, 2003, p. 9.

În această primă frază a prefetei monografiei lui Nicolae Ilieșiu, Victor Neumann ne așează față în față cu un spațiu care are curajul rezistenței. Astfel, în Evul Mediu, orașul se află sub conducerea Regatului Ungariei, ulterior a Imperiului Otoman; în epoca modernă, aparține habsburgilor, Monarhiei Austro-Ungare în secolul al XIX-lea și, din 1919, este integrat statului român, împreună cu două treimi ale Banatului istoric. Până în 1940, cunoaște o „perioadă de fertilă stabilitate politică, socială, economică și culturală.”¹⁹ Datorită „spiritului său inconfundabil” care își transmite „mesajul identității sale plurale”²⁰, poate cea mai bună dovadă că aici toleranța a impus o tradiție, din acest areal urban vor începe măsurile de eradicare a comunismului pentru o alternativă democratică a realității politice și sociale.

Pentru că în cele ce urmează vom încerca, fără intenția de a teoretiza, să conturăm, la nivel general, specificul orașului Timișoara, așa cum apare el la câțiva autori la care ne vom referi, trebuie să menționăm că nu ne aflăm pe un teritoriu neexplorat. În studiul „*Literatura – o interfață a culturii urbane a memoriei. Studiu de caz: Timișoara*”, al Adrianei Babeți, apărut în volumul „*Banatul din memorie. Studii de caz*”, coordonat de Smaranda Vultur, (Timișoara, Editura Marineasa, 2008) avem „*Corpusul textelor literare care tematizează Timișoara*”, realizat împreună cu un colectiv format din Adriana Babeți, Cornel Ungureanu, Gabriela Glăvan, Daciana Branea, Alina Radu (română), Simina Birăescu-Melwisch, Patricia Dumescu (germană), Imre Balázs, János Szekernyés, Aranka Bugyi (maghiară) și Ioan Peianov (sârbă). Acest *Corpus* reprezintă o parte substanțială a altor două proiecte (platforme online: Memoria Banatului și Memoria Timișoarei) pentru care pune la dispoziție nu mai puțin de o sută de surse literare. De asemenea, volumul „*Europa Centrală. Memorie, paradis, apocalipsă*”, coordonat de Adriana Babeți și Cornel Ungureanu, apărut la Polirom, în 1998, în capitolul „*Micro-armonia*” ne prezintă o selecție a decupajelor literare din care reiese complexitatea orașului.

Așadar, câteva exemple literare decupate din această ultimă sursă. Textul lui Crnjanski, „*Lirika Itake i Komentari*” oferă informații despre păturile sociale și despre caracterul multiconfesional al Timișoarei. De asemenea, prin persoana învățătorului Beria, *care nu scăpa nici o ocazie să ne amintească de drepturile istorice ale sârbilor, mare cunoscător de literatură, înzestrat și cu talent actoricesc*, autorul vorbește despre un anumit tip de erou al locului, a cărui

¹⁹Adriana Babeți, *Literatura – o interfață a culturii urbane a memoriei. Studiu de caz: Timișoara* în *Banatul din memorie. Studii de caz*, volum coordonat de Smaranda Vultur, Timișoara, Editura Marineasa. 2008, p. 18.

²⁰Victor Neumann, op.cit., p. 11.

menire este aceea de a lăsa identitatea națională să se afirme și să fie moștenită de ceilalți. Când idealul îi este anulat (Serbia e aproape învinsă la Verdun), omul se sinucide. Și alți scriitori își vor popula textele cu astfel de eroi.

Tot în acest text, autorul oferă poate cel mai bun exemplu de deschidere culturală, cu o ridicată încărcătură mistică: piariștii, *ordin deloc obscurantist, chiar mason. La ei, sărbătorirea zilei naționale a Ungariei (Idele lui Marte) începea cu Marseieza*. Două reviste literare, cu program, sunt coordonate de aceștia, una în limba maghiară, *Drapelul* și cealaltă în latină, *Tineretul. Destinul* este titlul unei poezii pe care Crnjanski o publică în cea din urmă. Aici, pare să anticipeze inerentele mișcări sociale: *În poezia aceea, în prima strofă, o navă iese în larg. În a doua strofă, se stârnește furtuna. În cea de-a treia, la mal ajunge doar epava*.

Până la a cincea clasă de liceu, moment care culminează cu moartea tatălui, orașul își accentuează procesul de occidentalizare, dezvoltându-se într-un ritm accelerat. Apar primele automobile, moda de la Paris ajunge aici prin Viena, are loc *zborul celui dintâi aeroplan*, teatrul se joacă și în limbile maghiară și sârbă, ba chiar și un circ american își susține reprezentațiile.

Autorul ne descrie și felul în care se desfășoară educația. Un *copil de la oraș*, prieten cu *fiii nobililor catolici*, lua ore de franceză, de engleză, greacă, pictură, frecventa un club de gimnastică și fotbal profesionist. Neagă snobismul acestor activități, căci aceasta este realitatea contextului social. Numele prietenilor este, de asemenea, un indicator al multiculturalității orașului: Kalinfalvi, Jurka Gyula, Kapdebo Elemér și Gică. Intră în contact și cu viața de familie a muncitorilor. Toate astea se întâmplă în apropierea scufundării Titanicului.

Având conturat în minte un proiect național, ne prezintă un dublu al acestui oraș al *nobilimii maghiare și al proletarilor: Era Timișoara sârbească, rămășițele rămășițelor, orașul vechi, muribund, religios până la fanatism. Diaspora semănând cu Timișoara evreilor [...] totuna cu Timișoara străinilor, ca doi frați siamezi, lipiți spate-n spate. În această Timișoară, fiecare casă sârbească trebuia apărută, ca o baricadă*.

Urmează o serie de autori care surprind perioada interbelică a Timișoarei. Fiecare dintre ei conturează o perspectivă unică asupra acestui spațiu exotic printr-o dublă raportare: cea față de spațiile pe care le cunosc deja, din care decupează detalii cu ajutorul cărora creează reconfigurări spațiale și cea propriu-zisă, prin contactul direct cu orașul în fața căruia aceștia nu rămân indiferenți. Rolul Celuilalt este jucat, pe rând, de Nicoale Iorga („*Pagini alese din însemnările de călătorie prin Ardeal și Banat*”), George Călinescu („*Opere. Publicistică I. 1920 – 1932*”),

Camil Petrescu („*Trei primăveri*”), Cora Irineu („*Scrisori bănăţene*”), Liviu Rebreanu („*Opere*”, Volumul 18, „*Alte jurnale. 1928 – 1943*”) şi Méliusz József („*Oraşul pierdut în ceaţă*”). Punctele comune ale observaţiilor scriitorilor surprind o atmosferă generală a centrului urban printr-o serie de caracteristici: procesul de tranziţie în care se află Timişoara, îndreptată după 1919 spre valorile şi specificul românesc, statutul marginal al românului în raport cu minoritarul conlocuitor, componenta multiethnică, multiconfesională şi plurilingvismul care favorizează un schimb intercultural activ atât de specific acestui spaţiu.

Virgil Nemoianu se prezintă drept bănăţean, nu român, *astfel subliniind şi o anumită opţiune central-europeană*. În „*Arhipelagul interior*”, încearcă o recuperare a trecutului prin reconstituirea arborelui genealogic al familiei sale. Atenţia sa se îndreaptă mai mult spre Banatul montan, însă nici Timişoara nu este dată uitării. Aflăm că în 1700, *Timişoara a fost reconstruită după planurile simetric-raţionale frecvente pe atunci în Europa ca şi pe alte continente, după cum stimulente, incentive şi atracţii materiale erau menite să aducă (şi au adus) <<pionieri>> din multe părţi ale Europei Centrale şi de Vest*.

Livius Ciocârlie, în „*Clopotul scufundat*” construieşte trasee uşor de urmărit (avem un ghid geografico - literar al oraşului). Pentru el, documentul dublează simpla experienţă a spaţiului. Apelează la hărţi, la istorii şi monografii a căror realitate o proiectează literar, ca un tribut adus celor ce le-au elaborat (aşa cum vedem în „*Un Burgtheater provincial*”). Nu se rezumă însă doar la acest aspect, ci oferă tabloul complet al oraşului. Are în vedere şi aspecte de tip gastronomic (reţete explicate, cu o ironie blândă, afectivă, liste cu nume de prăjituri şi mâncăruri specifice), menţionează feluri de a vorbi sau de a se comporta ale *funcţionarilor cu perspective din instituţiile orăşeneşti*, oferă detalii despre educaţia populaţiei, raportându-se mereu la familia sa (*La Timişoara, tata a început să cumpere cărţi şi mama le citea, citeşte şi acum, seara, până să adoarmă [...] lectura unei cărţi durând câteva luni. Operă, teatru şi cam atât.*).

Fără îndoială, vorbim despre teritorii disputate în timp, „noduri urbane marginocentrice”²¹, oglinzi la scară mică a Europei Centrale, ce se defineşte ca o regiune a

²¹ Marcel Cornis-Pope, „I have called the nodal cities [...] *marginocentric* because of their tendency to challenge the hegemony of the metropolitan centers, offering an alternative to their national pull [...]” (Marcel Cornis-Pope, *Representing East-Central Europe's Marginocentric Cities in History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, Vol. al II-lea, editat de Marcel Cornis-Pope şi John Neubauer, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2006, p. 11).

convergențelor provocate de un pluralism etnocultural, de interacțiuni religioase și de multilingvism. O astfel de diversitate socială, observată și analizată în timp prin proiecte de cercetare de tip istoric, sociologic, antropologic, literar (dacă ne gândim la geografia literară) sau artistic a dus la formularea unui concept care să cuprindă într-o formă cât mai concentrată specificul orașului bănățean: „ambiguitatea sistematică”²². Un atribut ca acesta permite schimbul intercultural, însă nu duce la asimilarea completă a influențelor care apar în parcursul istoric. Poate fi intuit un principiu care ține direcțiile la un loc, în dialog și toleranță, într-o *micro-armonie* în sens general. Acest aspect original pe care orașele Banatului îl ilustrează favorizează manifestări inedite din punct de vedere artistic (spre exemplu, arhitectura de secol XIX revelează „forme spontane” ale barocului, historismului, secesionului sau eclecticismului, cum ar fi: „barocul țărănesc”, păstrarea unui „stil tradițional”²³, a unui caracter propriu care modelează și construiește o nouă aparență arhitecturală) sau literar (dacă observăm predilecția scriitorilor pentru texte confesive, puternic subiective, cum sunt: jurnalele, romanul-reportaj, nuvele, povestiri, însemnări de călătorie. Așadar, texte în care pulsează „halucinantă densitate a realului însuși”²⁴).

Bibliografie

1. AUGÉ M., *Non-places: Introduction to the Anthropology of Supermodernity*, Londra, 1995, p. 78 apud Cornel Ungureanu, *Geografia literaturii române, azi. Vol. I. Muntenia*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003.
2. Babeți, Adriana, *Literatura – o interfață a culturii urbane a memoriei. Studiu de caz – Timișoara în Banatul din memorie. Studii de caz*, Volum coordonat de Smaranda Vultur, Timișoara, Editura Marineasa, 2008.

²² Marcel Cornis-Pope, John Neubauer, Nicole Harsanyi, *Literary Production in a Marginocentric Cultural Node în History of the Literary Cultures of East-Central Europe*, op. cit., p. 106.

²³ Gabriel Székely, *Cultura Central-Europeană reflectată în evoluția gândirii arhitecturale și urbanistice 1700-1945. Studiu de caz: Timișoara și Arad*, rezumat al tezei de doctorat susținute la Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, București, p. 7.

²⁴ Adriana Babeți, *Prefață la Europa Centrală – memorie, paradis, apocalipsă*, coordonat de Adriana Babeți și Cornel Ungureanu, București, Editura Polirom, 1998, p. 7.

3. Babeți, Adriana, Ungureanu, Cornel, *Europa Centrală. Memorie, paradis, apocalipsă*, Volum coordonat de Adriana Babeți și Cornel Ungureanu, Iași, Editura Polirom, 1998.
4. BACHELARD, Gaston, *Poetica spațiului*, București/Pitești, Editura Paralela 45, 2003.
5. CĂLINESCU, George, *Opere. Publicistică I (1920 – 1932)*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, prefată de Eugen Simion, București, Academia Română pentru Știință și Artă, 2010.
6. CIOCÂRLIE, Livius, *Clopotul scufundat*, Editura Cartea Românească, București, 1988 (fragmente) în Adriana Babeți, Cornel Ungureanu, Cornel, *Europa Centrală. Memorie, paradis, apocalipsă*, Iași, Editura Polirom, 1998.
7. CORNIS-POPE, Marcel, *Representing East-Central Europe's Marginocentric Cities în History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, Vol. al II-lea, editat de Marcel Cornis-Pope și John Neubauer, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2006.
8. CORNIS-POPE, Marcel, NEUBAUER, John, HARSANYI, Nicole, *Literary Production in a Marginocentric Cultural Node în Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, Vol. al II-lea, editat de Marcel Cornis-Pope și John Neubauer, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2006.
9. CRNJANSKI, Miloš, *Lirica Itake i komentari*, Svetovi, Novi Sad, 1993 (fragmente), în românește de Ioan Radin, în Adriana Babeți, Cornel Ungureanu, Cornel, *Europa Centrală. Memorie, paradis, apocalipsă*, Iași, Editura Polirom, 1998.
10. IORGA, Nicolae, *Pagini alese din însemnările de călătorie prin Ardeal și Banat*, Volumul al II-lea, Ediție îngrijită de Lucian Cursaru, București, Editura Minerva, 1977.
11. IRINEU, Cora, *Scrisori bănățene*, Ediție îngrijită de Petre Pascu, Timișoara, Editura Facla, 1975 în Adriana Babeți, Cornel Ungureanu, Cornel, *Europa Centrală. Memorie, paradis, apocalipsă*, Iași, Editura Polirom, 1998.
12. JÓZSEF, Méliusz, *Orașul pierdut în ceață*, Volumele I și II, Traducere de Constantin Olariu, Prefată de Cornel Regman, București, Editura Minerva, 1982.
13. KUNDERA, Milan, *Cortina. Eseu în șapte părți*, traducere de Vlad Rosso, București, Editura Humanitas, 2008.

14. LEHAN, Richard, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkely/ Los Angeles/ London, University of California Press, 1998.
15. LE RIDER, Jacques, *Mitteleuropa*, traducere de Anca Opric, Prefață de Andrei Corbea, Iași, Editura Polirom, 1997.
16. NEMOIANU, Virgil, *Arhipelag interior*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994 (fragmente) în Adriana Babeți, Cornel Ungureanu, Cornel, *Europa Centrală. Memorie, paradis, apocalipsă*, Iași, Editura Polirom, 1998.
17. NEMOIANU, Virgil, *O teorie a secundarului: literatură, progres și reacțiune*, Traducere în românește de Livia Szász Câmpeanu, București, Editura Univers, 1997.
18. NEUMANN, Victor, *Prefață în Nicolae Ilieșiu, Timișoara. Monografie istorică*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Prefață de Victor Neumann Timișoara, Editura Planetarium, 2003.
19. REBREANU, Liviu, *Opere*, Volumul 18, *Alte jurnale (1928 – 1943)*, Ediție îngrijită de Niculae Gheran, București, Editura Minerva, 1998.
20. SZÉKELY, Gabriel, *Cultura Central-Europeană reflectată în evoluția gândirii arhitecturale și urbanistice 1700-1945. Studiu de caz: Timișoara și Arad*, rezumat al tezei de doctorat susținute la Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, București.
21. UNGUREANU, Cornel, *Geografia literaturii române, azi*, Vol I. Muntenia, Pitești, Editura Paralela 45, 2003.
22. WEBER, Max, *Orașul*, Traducere de Dana Verescu, București, Editura All, 2013.

THE LIMINALITY INDUCTION IN THE ROMANIAN TRADITIONAL CELEBRATIONS

Bianca Teodorescu

PhD Student, University of Craiova

Abstract: The article is based on the celebrations from Romania and how they are celebrated by the romanians in a traditional way in the present. For this article, it was used the meta-analytical method. Romania becomes to be increasingly mindful of how modernity is affecting its society. Every ritual that is occurring in Romania is representing, in fact, the necessity of the society to develop, but in the same time maintaining alive the traditional celebrations. This means that the traditional celebrations are representing the national creation of the Romanian culture. Tradition is a part of our country. Regardless of the possibility that Romania has adapted to the modern way, the country had kept all the traditional celebrations. Starting with the transition from traditional to modernity, our society is in a continuous change. Romania has maintained the traditional celebrations almost untouched; however the modern society is influenced the traditional celebrations. In our days, Romania is a stable and national culture, but in the same time, it can be adaptable and open to new ideas or culture. This means that Romania can be seen as a centre of cultural creation where the celebrations are manifesting through rituals. Every traditional Romanian celebration is marked by the existence of the liminal space; if a person wants to attend in these rituals is, in fact, introduced to what Arnold Van Gennep called-liminality or rites of passage. Liminality has the role to prepare the citizens from every modern society to attend the traditional celebrations.

Keywords: celebration, rituals, liminality, modernity, traditional

1. Introduction

Romania has a spiritual way in celebrating Christmas based on the fact that people are raised in a traditional and religious style. Before Christmas, youngsters are going to sing carols in way to introduce to the society the news that the Jesus is being born or that the Santa Claus is

coming. In „Order and chaos”, Andrei Oișteanu (2004) says that the carol is not representing just a beautiful tradition for Romanian, in fact it is a ritual act in which the Universe is maintain ad infinitum on ontological helix. Carols can be seen as a bond between the old and the new society; we can say that is a blend between the past and future; carols are singing in the present. The past is representing as a sacred moment and the future as a profane one. From this it is resulting that the present is a mix of sacred and profane.

The present celebrations as Christmas or Easter are responsible for the battle between sacred and profane that our society is facing (Pamfile, 1997). The winter celebrations have as main important event the Christmas time. This celebration-Christmas- denote the need of the Romanians to return to sacred values from the past. These sacred values are passing from generation to generation and through that, the Romanians society is maintain the sacred myths and rites an appropriately way. The most imperative activity that denote the soul of Christmas is singing the carols by youthful people. Before Christmas, people are put under a particularly state, differentiate by their our routine; we can say that people are entered in the liminality to prepare celebrating Christmas. By singing the carols and participate to differing sacred actions, people are entering in the liminal space and they reconnect with the Romanians traditions (Hole & Sadovschi, 1999; Cucu-Oancea & Bădescu, 2006).

A faith from Bucovina says that „when people will no more singing carols, the Devil we will appear”; viewed in a religious way, people will have to respect the ritual of carols in order to stay away from the sacred danger. The ritual of Christmas Carol is set apart by the religious parts of life. Through this ritual, people are updating the past to modern times. Carols are introducing the people in a state of waiting for winter celebrations. Through the participation in the rituals of Carols, people are renouncing their statute and are dressing in special clothes that are suitable for the sacred celebration.

These sacred rituals of Carols are the ones responsible to create a meet between traditionalism and modernism. Thus, the people who are singing Carols are introducing by their own will to a sacred ritual. They are renouncing to their reputation as persons and are entering in a liminal state aimed to implies the entire society to a recreation of a lost sacred past. Here, people are becoming strangers from the modern society and they are exposing to an unknown belief to celebrate past rituals. Celebration can't be sacred if its actions are not exactly as the rules of the traditions. Our Romanian society has a strong tradition and every citizen is proudly

respect it. So, people who are participating in the acts of Christmas Carols are returning to the past to keep the tradition in Romanian intact. In the liminal space, they are gaining sacred qualities and are becoming the bond between the Romanian society with God; through rituals, people are communicated directly with the divinity. Liminality can be seen through the entire ritual of Christmas Carol, preparing the society for celebration the Christmas and regaining the Romanian traditional values.

2.Christmas Celebration: liminality and celebrations

The moves that are passed in the rites of passage in a Christmas Celebration have the role to joiner the traditional and culture elements with the modern ones. Traditionalism is a mean of demonstration of modernism in our society through reformulation of the rites of passage. The tradition changes are influenced by liminality and it can show on performance the celebration or how it can be seen as people. Victor Turner, in his researches, reached the conclusion that the liminality is divided in two ways: liminality is the concept that studies the rites or the rituals from a traditional and primitive society and the second -liminoid-is named for the modern society (Coman, 1994; Coman, 2008). Turner suggested that the liminality is a disciplined existence of an old and traditional society (Turner, 1969; Turner, 1977). But, the other researchers hadn't gone on the path that Victor Turner imposed; they remained on the conclusion that the name-liminality given by Arnold Van Gennep (2011) can be suitable for primitive, traditional and modern society too.

The knowledge of the traditional and cultural elements is having a hard battle to stay intact in the modern times in the Romanian society. The cultural elements are as important in the present as they were in the past.

In Romania, the celebration was born at the country, in the spirit of traditionalism. Our society has known specifically rituals according to every epoch (Panea, 2013). At the village, the tradition has the role to transposition and building the social entities in the traditional environment. All the old actions of the society were responsible in modelling the behaviour of the people. The village people respected the traditional rituals aimed to improve their qualities to gain a statute in the society. For every person who lived there, it was important to know all the cultural elements of the village. The become a member in the village, the outsider must have to participate to every rituals. In order to become a member, the future member of the village have

to pass through liminality. Every village rituals were in fact a celebration in order to recreate the past. Thus, the traditional society is not so different from the modern one. Then again the single distinction can accord to the traditional society is more religious and sacred than the modern.

Christmas in Romania has kept its religious character through which the winter celebrations rituals becomes sacred. Before Christmas, Romanian society will enter in an agitated state in way to prepare for the celebrations days. The liminal period is composed by many Christmas symbols as: decorations, corals, traditional food. Another important thing about Christmas time in Romania is the coming back of the people who works outside the country. For they, Christmas means a returning to their traditional culture and to their families. Thus, before returning home in Romania, people are travel through a liminal space in which they are break off from their normal routine. When they are in the liminal space, the Romanians disregarded their issues and are getting ready to enter in another world; in any case, their new world is truth be told their past (natural) world. In the liminal space, they will make their whole arrangements taking into account the thought that Christmas is drawing closer rapidly. The persons remained until the day of Christmas caught in a state of anticipating where they begin preparing for the festivities with their beloveds. It may seem that the persons are living in an unknown present because here isn't happened a sacred ritual; it is a remembrance of its good and bad actions that he did in the past year. In this period, every citizen of Romanian that is celebrating Christmas tries to act better with the others and he give up for to the bad actions that he did sometimes, promising that he will change in good forever. In the liminal space, the persons who are involved in the spirit of Christmas are manifesting a special interest in taking care moral and financial of the society. Thus, in the liminal period, the citizens are knowing a transforming of their beliefs. As Christmas is approaching, the liminal state is ending. One day before Christmas, every citizen is prepared to get outside from liminality and begin preparing for a new beginning. They are glad and thankful for the period because they acted properly and it may think that they hasn't done anything bad in all this period of winter celebration.

Christmas is a religious celebration marked by sacred rituals (Andreicuț, 2009). The manifestation of the liminality in the period before Christmas begging to look more like an exploitation of the people for the good of community. In that period, people are more open to help the others and the entire community as well. Thus, the liminality becomes sacred and it is imposed still the existence of the traditional society. Liminality is the one responsible for

creating a bond between the existence of the people with sacred rituals of traditional celebration. Christmas is manifesting as an imposing centre of an adequate behaviour of an old times in the modern society. However, the society is changing day by day, but the rituals of the days before Christmas are remained the same. To get outside the liminality means that the Christmas has just arrived. Here, the state of liminality is not exist. The returning of the Romanians that are working outside the Romania is symbolized a battle between two cultures: the one where they were born and the second in which they live and work (Smarandache, 2015; Hart, 2016). Living in a new society, very different from their country where they were born, Romanians are adapting to new forms of cultural elements. But, from the moment when they are returning home for Christmas they are entering in a liminal state where they are put under a pressure. They have to wait untill they will see their beloved ones and celebrate Christmas in the family. In this liminal period, they are giving up of their adopted behaviour and their old one is becoming closer (Budică & Trăistaru, 2015; Dumitru, Avram & Siminică, 2015).

The Romanian traditions are symbolized a union and a bond in Romanian traditions (Voinea, 2013; Negrea, 2013;; Stănescu, 2015). The joy of returning home urges them to act again as a normal Romanian. But, unfortunately, there are a lot of people who are coming in Romania with cultural ideas that were implemented in their mind and have the concept that the Romanian society must change its traditional form in function of its adopted country. But, however, even they are introduced brutally in the liminality in order to modelate them to the Romanian national tradition. The returning in the Romania shows that the Romanian society will always keep its traditions intact. The liminal state puts every citizen back on the spirit of their country in which they grew up. This passing becomes more challenging as they are returning in the country and they will take part in every Romanians rituals.

Liminality is recreating the traditional Romanian values of the Romanians that are coming back in the country. Through the celebration of the Christmas in the family, every citizen will become more and more closer to the national tradition of the spirit of winter celebrations.

Romanian modern society is influenced by the power of media and how it's obtained sacred and profane values. The wished to recreate a sacred state is supporting by from generation to generation where it may look like a cycle of manifestation of the rites of passage. Society can be in fact a rite of passage. Celebrations as Christmas are known as sacred because of the existence of the religious (Teodorescu & Buşu, 2015). Christmas is created by

religion. Romania is a laic country, but the most common religion is the orthodox. This mean that our country is celebrating and facing through all the Christmas rituals. People needs religion to become more spiritual. One of the other will can't exist.

3. Conclusion

The celebrations mark a transition of the present from the past to the future. They are divided the modern society in pieces ment for the people to obtain a sacred state. Romanian society has a reach history in traditions and celebrations, but in the present they are more and more affected by the influences of the modernity. The Romanians celebrations have a very emotional impact over the cultural of the country and it pass through generation to generation. Thus, Romanian society makes a battle to keep its beliefs and traditions sacred to the modernity. The modern Romanian society is composed by a continous fight between sacred and profane. Getting out from the liminality marks the necessity of the people to celebrate properly the Romanian traditional celebrations. Liminality has the role to introduce the traditional values in the mind of every citizen in the Romania. It may symbolize also a rise of past tradition in our modern society. Traditional and cultural knowledge are very important for every person in our country.

Bibliografie

1. Andreicuț, A. (2009). Ce dar Îi facem Domnului Hristos de Crăciun. *Altarul Reîntregirii*, (3), 9-15.
2. 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), 2301-2304.
3. Coman, M. (1994). Piața Universității: dimensiunile unui ritual liminal. *Revista de Cercetări Sociale*, 4.
4. Coman, M. (2008). Liminality in media studies: From everyday life to media events. *Victor Turner and contemporary cultural performance*, 94-108.
5. Cucu-Oancea, O., & Bădescu, I. (2006). De la Moș Gerilă la Santa Claus: o privire sociologică asupra Crăciunului. Editura Semne.
6. Dumitru, Aurelia, Avram, Marioara, & Siminică, Marian (2015). Four Theories with Potential for Success Within the Relation Practice with the Touristic Products Consumer. Tirgu Mures: Arhipelag XXI. In I. Boldea (Ed.), *Discourse as a Form of Multiculturalism in Literature and Communication* (pp. 429-439). Tirgu Mures: Arhipelag XXI.
7. Hart, A. J. (2016). Exploring the Influence of Management Communication Behaviors on Employee Engagement.
8. Hole, C., & Sadovschi, M. (1999). *Bucuria Crăciunului*. Institutul European.
9. Negrea, Xenia (2013). Hard news, news value and fait divers in Romanian press. In I. Boldea (Ed.), *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue: Communication and Public Relations* (pp. 153-160). Tirgu Mures: Arhipelag XXI.
10. Oisteanu, A. (2004). *Ordine si Haos. Mit si magie în cultura tradițională românească*. Iasi:
11. Pamfile, T. (1997). *Sărbătorile la Români: Studiu etnografic*. Editura Saeculum.
12. Panea, N. (2013). *Orașul subtil*. București, Editura enciclopedica.

- a. Polirom.
13. Smarandache, F. (2015). Neutrosophic social structures specificities. *Social Sciences and Education Research Review*, 2 (1).
14. Stănescu, G. C. (2015). Breaking News and News Alert, between Information and Spectacle for Rating. *Social Sciences and Education Research Review*, 2(2), 81-91.
15. Teodorescu, B., & Bușu, O. V. (2015). The Liminality as Means of Mass Media for Transform of a Daily Event in Ritual. In I. Boldea (Ed.), *Discourse as a Form of Multiculturalism in Literature and Communication* (pp. 820-827). Tirgu Mures: Arhipelag XXI.
16. Turner, V. (1969). Liminality and communitas. *The ritual process: Structure and anti-structure*, 94- 130.
17. Turner, V. W. (1977). Chapter III: Variations on a Theme of Liminality. *Secular ritual*, Assen: Gorcum, 36-52.
18. Van Gennep, A. (2011). *The rites of passage*. University of Chicago Press.
19. Voinea, D. V. (2013). Analysis of the socio-demographic, cultural and economic status of romanian immigrants in Illinois in *Studies On Literature. Discourse And Multicultural Dialogue*, Tîrgu-Mureș: Editura Arhipelag XXI.
20. Voinea, D. V., Opran, E. R., & Vlăduțescu, Ș. (2015). Minimal Being as Implosion of Communication. In I. Boldea (Ed.), *Debates on Globalization. Approaching National Identity through Intercultural Dialogue* (pp. 757-763). Tirgu Mures: Arhipelag XXI Press.

DIMENSIONS OF LOVE IN THE MAGIC AND FANTASTIC PROSE OF VASILE VOICULESCU

Mihaela-Alina Chiribău-Albu

PhD, "Ferdinand I" National College, Bacău

Abstract: The study highlights some of the hypostases of love in Vasile Voiculescu's magical-fantastic work: love-as-hunting, a prototype of Eros, love assimilated as an aesthetic model and love as experiment. The supporting texts in which such hypostases have been identified are: "The Dream Deer", "Sakuntala", "Magic Love".

Key words: art, Eros, experiment, hunting, magic

Semnul sub care stă vânătoarea, filonul arhaic pe care aceasta îl presupune, vine să ne vorbească în primul rând despre condiția umană, despre felul specific al omului de a se apropia de univers, căutarea fiind un factor esențial. Orice căutare este în același timp o încercare de definire, nemărturisită, o întâmpinare a identității, mai ales atunci când nu promisiunea aflată la capătul acestei căutări, ci drumul în sine, căutarea însăși este cea care contează. „Căutările” vânătorii la gradul „zero” de lectură sunt, fără îndoială, de ordin cinegetic, ținând de vechi îndeletniciri ale rasei umane, de vârsta începuturilor, a primelor „aventuri” ale supraviețuirii, pentru că, de-a lungul timpurilor, vânătoarea să devină prototipul aderenței umane spre altceva, fie el transcendentul, absolutul sau întâlnirea cu ceea ce ne completează.

Vânătoarea capătă adesea simbolistica idealului, câtă vreme „ținta ultimă a vânătorii cu câini e de a găsi acea pradă rară și sălbatecă, ce-l prefăce pe vânător în obiectul căutării sale”¹. Într-o astfel de vânătoare a spiritului granițele sunt adesea mobile, permițând ca vânatul,

¹Ioan Petru Culianu, Eros și magie în Renaștere, traducere de Dan Petrescu, prefată de Mircea Eliade, postfață de Sorin Antohi, București, Editura NEMIRA, 1994, p. 235.

proteicul „mistreț cu colțide argint“ a lui Ștefan Aug. Doinaș² să dețină și să exercite chemarea, marea atracție fiind polul în funcție de care se organizează microcosmosul căutării și în același timp al speranței.

Adeseori himeră, și tocmai în virtutea imaterialității sale, vânatul devine **punctul de atins**, un centru de gravitație pentru orice dorință refulată, pentru orice impuls care se cere satisfăcut. Poate sta la fel de bine sub semnul unei vocații, cum ar fi cea a creației, tandemul scriitor-operă găsindu-și astfel o rezolvare prin una din interpretările aduse *Mistrețului cu colți de argint*: „Opera este egală cu himera (multiplele apariții contradictorii ale mistețului) urmărită o viață întreagă a poetului: acesta moare, până la urmă, ucis de o operă oarecare („un mistreț uriaș, argintat“) care nu se știe niciodată dacă este într-adevăr Opera ideală însăși“³ Urmărirea vânatului, mersul după urmele lui, interpretat cel mai adesea drept căutare spirituală poate figura și ca orientare în vederea unei împliniri de sorginte erotică.

Filiației **Eros-Vânătoare** îi stau mărturie scenariile tipice de nuntă tradițională, pentru care pețitul se desfășoară simbolic sub apanajul unei povestiri cinegetice. O astfel de scenă ritualică este surprinsă de Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei*: „*Moșii și strămoșii părinților noștri, umblând la vânat prin codri au dat peste țara în care locuim noi acum și în țara asta trăim, ne hrănim și ne întărim cu laptele și mierea ei. Îmboldit de pilda lor, măritul boier cutare, în vreme ce umbla după vânat pe câmpii, prin codri și prin munți, a dat de o ciută, care, sfioasă și cuminte, nu i-a îngăduit să-i vadă fața, ci a luat-o la fugă și s-a ascuns. Am pornit pe urmele lăsate de copitele ei, care ne-au adus până în casa aceasta; de aceea, voi trebuie sau să ne dați sau să ne arătați încotro a fugit vânatul pe care l-am gonit cu osteneală și sudoare din pustietăți.*“⁴

Tributar filonului tradițional, Vasile Voiculescu are pentru vânătoare aceeași rezolvare de tip erotic: „– Ei, aici e **vraja** (s.n.), urmă sculptorul. În fiecare zi umblam la vânătoare. Dar ne însoțea totdeauna și domnița. Încât singura sălbăticiune care cădea regulat era inima mea. Atât numai că nu o luau câinii în gură s-o ducă la picioare. I-o azvârleam eu.“⁵ Vânătoarea are aici o dublă configurație; pe de o parte, vânătoarea ca realitate cinegetică desfășurată în plan obiectiv –

² Ștefan Aug. Doinaș, „Mistrețul cu colți de argint“, în vol. *Analize de texte poetice (Antologie)*, București, Editura Academiei R.S.R., 1986, p. 290.

³ Ibidem, p. 291.

⁴ Dimitrie Cantemir, „Despre obiceiurile de la logodnă și nuntă“, în vol. *Descrierea Moldovei*, postfață și bibliografie de Magdalena Popescu, București, Editura Minerva, 1986, pp. 238–239.

⁵ Vasile Voiculescu, „Căprioara din vis“, în *Povestiri*, vol. II, București, Ed. „Cartea Românească“, 1982, p. 29.

vânătoarea reală, pe de altă parte, un alt mod de ființare a vânătorii, la fel de reală, desfășurată de data aceasta în plan subiectiv – vânatul erotic, întărit de portretistica domniței Irina cu evidente filiații mitologice: „*Dacă se oprea îndreptându-și boiul mândru între câinii de vânătoare ce-o înconjurau era Diana, fecioara cerească. Când alerga pe alei, urmărită de salturile haitei îmi îngheța inima: era aidoma unei căprioare gata să fie ajunsă și sfâșiată.*”⁶

Ambivalența ființei iubite, surprinsă atât în ipostaza de victimă, cât și de vânător ține de **vraja** invocată în debut ca un comentariu peste timp al unei exuberanțe sufletești sub forma patimei pentru vânat: „*Jarna, vara, toamna, oricând și oriunde, la șes, după iepuri și dropii, la deal, după lupi și vulpi, la munte, după vânat mare domnesc* (s.n.) eram mereu **proaspăt la emoții** (s.n.) și neobosit.”⁷ Deschiderea înspre aventură, înspre prospețimea emoțiilor este o inițiere echivalentă la un alt nivel al lecturii cu o întâmpinare a erosului în postura „vânatului mare, domnesc”, devenit domnița Irina, sora prințului B. Dincolo însă de această chemare înspre vânătoarea ca prototip erotic, o altă dimensiune a ființei își spune cuvântul sub forma aceleiași experiențe, de data aceasta spiritualizată, stilizată în formă și culoare pe calea artei. Vânătoarea a cedat locul artei, cerând de data aceasta vânători iscusiți, capabili să vâneze absolutul din lucruri, deschizând calea spre nemurire.

Diadei vânătoare – eros i se adaugă în proza lui Vasile Voiculescu o a treia parte componentă: arta. De cele mai multe ori îndrăgostirea se confundă în mare parte cu procesul inspirației artistice; ca dovadă, tânărul intelectual din *Sakuntala*, deși nu mărturisește a fi poet profesionist, se trezește murmurând versuri ori de câte ori imaginea fecioarei ideale i se înfățișează privirii. În ceea ce privește narațiunea *Căprioara din vis*, tema vocației estetice a personajelor devine esențială, dezvoltată pe trei niveluri ale textului: teoretic, oniric și erotic. Povestitorul, un sculptor de talent, prezintă în fața ascultătorilor săi nedumeriți o teorie a raporturilor originare dintre iubire, vânătoare și artă. După el, „arta, femeia și vânătoarea se echivalează, sunt totuna, alcătuiesc același elan unic, aceeași năzuință”, întrupând „același mod, reluat pe trei registre, pe trei planuri deosebite”⁸.

Experienței din plan erotic i se adaugă, înspre confirmare, experiența onirică, a viselor ce „[...] ne destăinuiesc stări de mult trăite, trecute în fondul nostru, care zbugnesc în vis cum într-

⁶ Ibidem, p. 28.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, p. 27.

un cutremur năpădesc prin crăpăturile scoarței vinele apelor fierbinți din mijlocul pământului. Ele simbolizează nu numai o trecută trăire personală, ci aduc din străfunduri o experiență obștească, o amenințare de întâmplare colectivă a omenirii din care eram atunci, cum suntem și astăzi, o părticică, unde însă răsună totul⁹. Rezonanța onirică a avatarurilor este pusă în umbră de mesajul conținut: primul fior al artei, născut din conjugarea vânătorii cu iubirea. Căci vânătoarea – este de părere același protagonist – înseamnă o apropiere de „izvorul viu al formei animale, adică de tot ce e mai veridic, mai pur, țâșnind din originara matcă animală, maiestatea lebedei, sfioasa noblete a ciutei“, iar femeia „transfigurează până la divin frumusețea animală a tuturor formelor ce stau înapoia ei și urcă treptele până la ea, ca să fie transpusă dintr-o dată dincolo, în alt tărâm.“¹⁰

Se mai poate ușor observa că aproape toți bărbații care participă la experiența erosului sunt, în creația lui V. Voiculescu, artiști sau cel puțin iubitori de artă. Eroul din *Iubire magică* este poet, cei doi adoratori ai *Sakuntalei* sunt boieri cu gusturi rafinate, cititori de poezie bună (unul face chiar aprecieri critice severe asupra calității unor traduceri literare), îndrăgostitul din *Căprioara din vis* este sculptor. Pentru toți aceștia, întâlnirea cu iubirea reprezintă întâlnirea cu ceea ce îi completează, îi face mai profunzi, convertindu-i totodată întru estetic. De aici și până la artă nu mai este decât un pas: ceea ce în plan obiectiv e refuzat, poate fi subliniat și stilizat într-o formă pură care să încorporeze trăirea: „*Am rămas numai cu căprioara, cea dintâi care mi-a călăuzit mâna să scrijelească artistic osul. Și cu un bust, Diană nepământească (...). Nu-l torn nici în bronz, nu-l cioplesc nici în marmură. Și sunt totuși sigur că va înfrunta, ca și osul sălbatec, veacurile omeniești. Prea închide în el patima și frumusețea, ca să poată pieri.*“¹¹ Iubirea și arta își găsesc teren prielnic în această structură specifică a spiritului, infiltrându-se și ajungând în final să se confunde: iubirea pentru o femeie devine iubirea pentru frumos și, în ultimă instanță, iubirea pentru artă, singura în măsură de a se ridica la nivelul trăirii sentimentului inefabilului.

Iubirea și experimentul se conjugă doar din perspectiva unei instanțe superioare, cu vădite înclinații regizorale, în stare să conducă, să dirijeze, eventual să formeze un destin, în afara acestei accepții cele două noțiuni rămânând în esență incompatibile. Ceea ce presupune

⁹ Ibidem, p. 29.

¹⁰ Ibidem, p. 27.

¹¹ Vasile Voiculescu, „Sakuntala“, în *Povestiri*, vol. I, ed. cit., pp. 368 – 450.

experimentul este în primul rând raționalul, suita de reguli, ipoteze ce se doresc verificate, experimentul neputând funcționa decât ca **sistem**, în vreme ce iubirea ca atare exclude orice îngrădire de acest tip, sfidând raționalul în favoarea fortuitului. Atracția este, potrivit lui Giordano Bruno, cea care decide la nivel planetar, prin zone de influență dintre cele mai variate, controlul acestei atracții înțeleasă ca *daemon magnus* fiind una dintre căile deschise inevitabil către manipulare, de aici și până la experiment nefiind decât un pas.

A experimenta iubirea, nu orice iubire, ci chiar propria iubire devine centrul în jurul căruia se construiește o narațiune ca *Sakuntala*¹². Aflat sub puterea dragostei pentru Rada, Dionis are curajul propriei dedublări: din obiect al vânătorii erotice, devine el însuși vânător, de data aceasta având ca vânat propriile sentimente. Dublei sale condiții, de vrăjitor și vrăjit în același timp, îi corespunde o nouă dedublare: Dionis este gata să-i transfere vărului său (venit din exterior) povara propriei iubiri: „*Eram acolo, în tine, la pândă. Nu mă simțeai uneori? Ți-a fost tot timpul ăsta dor de mine? – Nu. – Vezi? Fiindcă eram veșnic prezent. Ale lui Dionis erau grijile ce purtai, ale lui poverile ce duceai. Ale mele piedicile peste care săreai, ca să ajungi la Rada*”¹³. Tânărul află cu stupeoare că el a fost doar un obiect de experiment în mâinile lui Dionis, un cobai prin care acesta a vrut să-și verifice propria dragoste pentru Sakuntala – Rada. Cât timp a durat șederea tânărului în șatră și el s-a afundat tot mai mult în iubire și nebunie, Dionis a stat ascuns, regizând diabolic din umbră acest spectacol experimental care reedita tocmai un episod din trecutul său. Experiența a avut succes de vreme ce povestitorul a repetat exact, fără să știe atitudinile și gesturile prototipului, justificându-i astfel pasiunea în ochii lui și ai lumii: „...*m-ai îndreptățit pe mine, din nou, repetând de data asta și mai strâns și mai intens, sintetic, în tine și prin tine, frumusețea, adevărul, temeinicia pasiunii mele. Tu mi-ai trecut-o iarăși subochi, prin suflet, în creier. Și nu m-am rușinat deloc de ea. Dimpotrivă. Am aplaudat tot ce ai făcut tu, adică ce-am lucrat prin tine...*”¹⁴

Experimentul se vrea o îndreptățire, mai mult o justificare a unei identități în căutare de sine. Și Dionis, și tânărul său văr sunt la început conștienți de existența unei vrăji: „*emoția lui mă prinsese ca o contagiune subită*”¹⁵; „*în preajma ei, în atingere cu cei care trăiesc lângă ea, ca în lanțul electric când și al o sutălea ins primește comoția scânteii descărcate în cel ce atinge*

¹²Ibidem, pp. 430–431.

¹³Ibidem.

¹⁴Ibidem, p. 430.

¹⁵Ibidem, p. 392.

*firele*¹⁶, dar, spre a scăpa găsesc cu cale să se afunde tot mai puternic în ea pentru a deveni una cu vraja însăși. Dionis cere să devină țigan, pentru ca vărul său, reiterând același destin, să ajungă prototip al imaginii pe care el însuși o proiectase în legătură cu Dionis: „*Căutam o epavă romantică, un decăzut simpatic, un răătăcit pitoresc, cu barba și părul încâlcite, cu hainele sfâșiate, puțind a fum și șatră, ars de o patimă unică, în lanțurile unei neîndurate, dar sălbatec de frumoasemagiciene*“¹⁷.

Construcția este intenționat una în oglindă, cu accent asupra funcției dublului, asupra experienței ca lume ficțională (modelul *Sakuntalei* citit de ambii protagoniști) ce se întoarce transfigurată, ca pură realitate. Ca în orice experiment, finalul aduce un *quod erat demonstrandum* din perspectivă psihologică, odată cu teoria multiplelor personalități conlocuitoare ale unui destin, menite să explice acel *vinculum* speculat de vrajă: „*Noi suntem, spunea el, un polip, o colonie de stări psihologice mai mult sau mai puțin complexe. Fiecare din ele alcătuiesc o personalitate. De obicei una, câteodată două pun stăpânire, cu rândul, peste celelalte înghesuite la fund. Uneori se strecoară, paraziți din afară, alta străină, care le exploatează ca un tiran, cum a fost cazul tău.*“¹⁸ Problema alegerii apare astfel condiționată de o structură psihică, pe care vraja, resimțită de erou drept contaminare de neînlăturat, o speculează.

Uneori, vraja erotică este explicată în mod prozaic ca un fenomen fizic de emisie-recepție a vibrației undelor cerebrale: „*Vraja? E destul ca printr-o practică oarecare, pe lungimea de undă a vibrației tale să se adapteze unda uneialte voințe, rea sau binefăcătoare, pentru ca vraja să se și înscăuneze*“¹⁹. Chiar farmecul lunii, de care Voiculescu abuzează mai mult decât un scriitor romantic (magia are loc mai ales sub lumina lunii), este diminuat prin interpretarea medicală ce i se dă. Charles a fost lovit de o „inlunație“, adică de acțiunea nocivă a razelor lunii asupra creierului. „*Așa cum alții capătă insolație sunt persoane mult mai simțitoare la razele mult mai magnetice ale lunii...*“²⁰.

Toate aceste ieșiri înspre rațional, înspre explicație, înspre studiu de caz propun aparent o rezolvare a fantasticului. Pe de o parte, ele ilustrează imposibilitatea povestirii de a se desprinde de universul spiritual al auditoriului căruia i se adresează; fugind de livresc, în căutarea trăirii

¹⁶ Ibidem, pp. 402 – 403.

¹⁷ Ibidem, p. 375.

¹⁸ Ibidem, p. 432.

¹⁹ Vasile Voiculescu, „Iubire magică“, în *Povestiri*, vol. II, ed. cit., p. 145.

²⁰ Idem, „Sezon mort“, în *Povestiri*, vol. I, ed. cit., p. 86.

adevărate, povestea se întoarce la livresc („Știam lucrurile acestea, le citisem.”²¹). Pe de altă parte însă, explicațiile naiv științifice date magiei sau altor fenomene oculte nu reușesc să echilibreze povestirea, adică să anihileze neliniștea pe care a creat-o. Când un medic din auditoriu lămurește nebunia cuiva în termenii diagnosticului clinic (psihoză excito-maniacală, delir sistematizat, ereditate încărcată) nimeni nu-i poate lua în serios teoria. Pe chipurile alterate ca de o spaimă se citește convingerea că nebunia prietenului din povestire are alte cauze, obscure, rămase ascunse în lumea întâmplării bizare din povestire. Ceea ce părea o decizie a povestirii spre real, nu este decât o strategie a textului: eroul din *Sakuntala* se dovedește în final a nu fi fost decât o copie a vărului său, o dublură inocentă, jucând rolul de îndrăgostit într-o **ficțiune** pe care a luat-o drept realitate.

Textul lasă intenționat impresia unui teren sigur, după cum însuși povestitorul merge la sigur în recuperarea unui Dionis în ipostaza de „fiu risipitor”. Încetul cu încetul ușoarele inadvertențe, posibila disimulare, necunoscutul din umbră distrug certitudinea ca siguranță, lăsând deschisă o porțiță de interpretare în altă direcție: „*Parcă nu l-aș fi cunoscut ca pe veșnicul torturat al vieții, mare neînfrânat lăuntric, agitat tot timpul, până la exasperarea lui și a celor din jur. Și dintr-o dată echilibrul ăsta! Stăpânirea și nepăsarea asta biruitoare! De ce se travestește (s.n.)? Pentru mine sau pentru el?*”²²

Deși conștient de noul travesti al lui Dionis, având de fapt o cheie de interpretare a evenimentelor prezente și ulterioare, eroul lasă neobservat să-i scape din mâini singura explicație rațională, pentru ca, din nou, în fața evidenței (scena Rada – Dionis) să se lase el însuși contaminat prin Dionis („*Emoția lui mă prinse ca o contagiune subtilă*”²³). Acea porțiță de scăpare către explicația naturală (intuiția travestiului, explicația psihologică din final), nu este atât o rezolvare cât, mai cu seamă, o capcană a desfășurării textului, care își propune menținerea tensiunii, prin inserția explicabilului, dar nu a explicatului.

Aceasta este una dintre metodele predilecte de inserție a fantasticului, jocul inteligibil - ininteligibil, care nu trebuie niciodată dus până la capăt, astfel încât, potrivit lui Tzvetan Todorov explicația este bănuită, întrezărită, susținută chiar în diverse formule și ipoteze, dar ca explicație naturală e o porțiță prea îngustă pentru a ne putea sluji de ea. Întrega evoluție a personajului din

²¹Idem, „Sakuntala”, în op. cit., p. 433.

²²Ibidem, pp. 378 – 379.

²³Ibidem, p. 392.

Sakuntala este anticipată în text, personajul însuși propunând scenariul după care să fie regizat („...mi-ar părea rău să scap prilejul de a cunoaște o șatră, avându-te pe tine duca e maestro al acestei comedii...”²⁴), regizorul dându-și și el acordul: „Am să te las să încerci și tu o **experiență** (s.n.), dar tot **pesocoteala mea**(s.n.)”²⁵ Cititorului virtual i se dă firul acestei interpretări ca **posibilă**, abandonată însă ca urmare a insistenței asupra personajului în latura sa afectivă, astfel încât convenția, în final demascată de către Dionis, are efectul unei lovituri de teatru, menținându-se vie prin insolit.

²⁴Ibidem, p. 382.

²⁵ Ibidem, p. 400.

Bibliografie:

1. Cantemir, Dimitrie, „Despre obiceiurile de la logodnă și nuntă“, în vol. *Descrierea Moldovei*, postfață și bibliografie de Magdalena Popescu, București, Editura Minerva, 1986;
2. Culianu, Ioan Petru, *Eros și magie în Renaștere*, traducere de Dan Petrescu, prefață de Mircea Eliade, postfață de Sorin Antohi, București, Editura NEMIRA, 1994;
3. Doinaș, Ștefan Aug., „Mistrețul cu colți de argint“, în vol. *Analize de texte poetice (Antologie)*, București, Editura Academiei R.S.R, 1986;
4. Voiculescu, Vasile, *Povestiri*, vol.I-II, București, Editura Cartea Românească, 1982.

MARGIN VERSUS CENTER IN THE WORK OF AZAR NAFISI

Irina Toma

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

Abstract: Focussing on two famous novels by Azar Nafisi, the paper approaches the issues of literary tradition in the context of the contemporary movement from margin to center. Situated at the crossroads of marginal discourses such as feminism and postcolonialism, Nafisi's novels encompass both, without committing themselves to either. Rounding off marginality as the emblematic condition of the contemporary world, the author depicts the huge influence that a third marginal discourse, that of literature, exerts over a reality dominated by pragmatism and rigidity. By intertwining these marginal discourses, Azar Nafisi's novels depict a postmodern identity whose eclecticism becomes emblematic of the contemporary age. The central role in this postmodern quest for identity, be it individual or national, belongs to literature as an epiphany of truth.

Key words : postcolonialism, hybridization, fiction, imagination, identity.

In an age of fragmentariness and multiplicity, when “in-betweenness” has become the natural condition of the contemporary individual, Azar Nafisi seems to epitomize the predicament of today's novelist, at the crossroads between cultures, striving to survive between the authoritarian center and the fragile marginal endeavor. Coming from a prominent Iranian family (her father was once mayor of Tehran), she was expelled from the University of Tehran for refusing to take the veil. She left Iran for good, in 1994, first for Oxford, then for the United States, where she is now a visiting professor and the executive director of cultural conversations at the Foreign Policy Institute of the John Hopkins University's School for Advanced International Studies in Washington, DC. From her privileged position, from her being conversant with two cultures and two antithetical political systems, there stemmed two famous novels, highly representative of the contemporary margin versus center debate: *Reading Lolita in Tehran* and *The Republic of Imagination*.

Azar Nafisi's novel *Reading Lolita in Tehran* stemmed from her personal experience of tutoring seven of her former students in private, at her home, after being expelled from the University of Tehran. Risking jail or worse from the "Islamic morality police", both students and teacher found release and hope in discussing the classic but forbidden works of Jane Austen, Scott Fitzgerald, Henry James or Vladimir Nabokov. Moreover, in the course of their liberating discussions, their lives became intertwined with the fictional ones they were reading about to such an extent as to shed light on the manner in which marginal discourses, be they fictional or not, are gaining ground in the contemporary world.

Particularly relevant for the Islamic world, Azar Nafisi's novel sends a message to the Western world as well, to the latter's tendency towards a totalizing discourse of power and superiority at odds with the contemporary reality of fragmentariness and multiple truths. As stated by Dina Sherzer in the article "*Postmodernism and Feminisms*", demystifying and deconstructing make feminism essentially postmodern: "This general decanonization is what feminism is about, for feminist texts deconstruct women's oppression and displace the center of attention from men in favor of women's culture and possibilities. In this sense, then, a feminist text, but also an ethnic minority, or Third World text, can be nothing but postmodern". (Smyth, 1991, 156) However, the great merit of the book is that it goes beyond these two labels, it addresses itself to individuals in general, teaching them to deconstruct already accepted truth, to question it and look for the hidden underpinnings they live by.

In this remarkable novel, there are at least two major issues whose debate lies at the core of the message it sends. The former refers to the role of literature as such in the context of the contemporary world, role that the author enlarges upon from the very beginning: "...do not, under any circumstances, belittle a work of fiction by trying to turn it into a carbon copy of real life; what we search for in fiction is not so much reality but the epiphany of truth"(Nafisi, 2003, 3). The latter issue seems to be contradicting this exploratory and metaphorical character of literature, since the author cannot help noticing how, as far from everyday reality as it may be, fiction always directs one towards his or her personal truth, as a proof of extreme flexibility and versatility. As Nafisi confesses: "If I write about Nabokov today, it is to celebrate our reading of Nabokov in Tehran, against all odds....This, then, is the story of Lolita in Tehran, how Lolita gave a different colour to Tehran and how Tehran helped redefine Nabokov's novel, turning it into this Lolita, our Lolita"(Nafisi, 2003, 6).

The meeting point of these two issues under debate is the manner in which Azar Nafisi applies fictional truth to political one, establishing thus disturbing connections between fiction and reality on the one hand, but also between two different cultures , two different ways of thinking. Confronted with a reporter's opinion about Lolita's "lack of moral center", Azar Nafisi reacted in a vehement analysis of the book's message. In an astounding parallel between Nabokov's novel and the totalitarian regime of Iran, she explained the way in which, by renaming Lolita, Humbert Humbert rewrote her, gaining thus control over her life, just like the Ayatollah imposed his will over the Iranian people: "...And that is the heart-breaking aspect of these systems. That they make you so much theirs that they rewrite you. And that is why fiction is so powerful because we rewrite them. When my girls wrote about their experiences in the Islamic Republic, they way they felt, they were rewriting what the Ayatollah had said. And they were revisiting it. And in this way they were gaining control over their lives, and that is what Nabokov was doing "(Brancaccio, 2004, 3).

The amazing performance of this novel is the way in which the author manages to approach so many classic novels, to decipher their hidden meaning and at the same time to go beyond literature, into culture and politics, into real life, without however demolishing the former. Passing from Jane Austen to Henry James and to Vladimir Nabokov in her discussions with her Islamic students, Azar Nafisi pleads for that kind of inspirational teaching that helps students teach themselves by applying their own intelligence and emotions to what they are reading. When the group reads Scott Fitzgerald, for instance, there are some puritanical students to argue that *The Great Gatsby* is a poor role model. Following the fashion of the time and place, she encourages them to put the book on trial. There are speeches for the prosecution and for the defense, but the only witness is the book itself, and she plays the book.

In her singular endeavor, Azar Nafisi materializes one of the major traits of postmodernism, namely its propensity towards dialogism as opposed to the monologic discourse. Her book is a living proof that: "Postmodernism foregrounds dialogue as opposed to monologue, and emphasizes the cooperative and collaborative nature of the ethnographic situation in contrast to the ideology of the transcendental observer. In fact, it rejects the ideology of observer-observed, there being nothing observed and no one who is the observer. There is instead the mutual, dialogic production of a discourse, of a story of sorts"(Connor, 1997, 269). Indeed, no reader could accuse Nafisi's characters of watching from a distance, of being non-committal. At

the opposite end, their exploration of fictional lives endangers their own, making them constantly face the reprimands of the totalitarian regime of Iran. Outside this world of fiction and ideas, Iranian women could seldom relax from the daily ordeals of reprimands for eating fruit “too suggestively” or a strand of hair to escape from a head scarf. Disobeying the rules could lead to jail, flogging, fines, or even rape and execution. Lives lived on the edge seems to warn the reader about what it was like to live in different zones simultaneously.

At this point the intertwining goes farther than that between fiction and reality. Having grown up in Iran before the mullahs came to power, Azar Nafisi witnessed another “schizophrenic” experience. Her father had been Mayor of Tehran and her mother was one of the first six women to be elected for Parliament. After studies abroad and living in the US, she returned to Iran in the late 1970s, just as the revolution was gaining ground. By the time her daughter was born several years later, “the laws had regressed to what they had been before my grandmother’s time; the age of marriage was lowered to nine (from 18); adultery and prostitution were to be punished by stoning to death and women were considered to have half the worth of men”(Nafisi, 2003, 18).

It is this lowering of standards and return to a primitive patriarchal totalitarianism that the writer incriminates mostly. She states: “ My youthful years had witnessed the rise of two women to the rank of cabinet ministers. After the revolution, the same two women were sentenced to death for the sins of warring with God and spreading prostitution...the minister of education and my former high school principal was put in a sack and stoned or shot to death. These girls, my girls, would in time come to think of these two women with reverence and hope: if you’d had women like this in the past, there was no reason why new couldn’t have them in the future ”(Nafisi, 2003, 134).

In this respect, one cannot help noticing that it is the future that lies at the core of Nafisi’s undertaking, that probing into both fictional and real lives will only turn out efficient when it is performed with a view to significantly changing the future. And the future does change, as nafisi tells us in the epilogue of the novel: “I left Iran, but Iran did not leave me. Much has changed in appearance since Bijan and I left. There is more defiance in Manna’s gait and those of other women; their scarves are more colourful and their robes much shorter; they wear make-up and walk freely with men who are not their brothers, fathers and husbands. Parallel to this, the raids

and arrests and public executions also persist. But there is a stronger demand for freedom as I write”(Nafisi, 2003, 341).

It turns out, therefore, that intertwining at double remove seems to be the very essence of this special book. On the one hand, the reader is faced with the confrontation between the marginal culture of Islam and the Western authoritarian one. As strange as it may seem, this confrontation is not essentially antithetical. It is true that for some of Nafisi’s students, *Madame Bovary* is a novel about adultery and *Gatsby* is but a poor example of a hero. Nevertheless, in the course of their illuminating discussions, bridges are built and gaps are filled with a view to drawing margin and center closer. Students find out that they had better “learn from *Gatsby*, from the lonely, isolated *Gatsby*, who also tried to retrieve his past and give flesh and blood to a dream that was never meant to be more than a dream”(Nafisi, 2003, 118). In a tragic way, *Gatsby*’s being killed by a bereaved husband turns out to foretell the nightmarish life that the former Iranian dream has turned out into. As Nafisi suggests to a servant of the totalitarian regime whose understanding of *The Great Gatsby* is rather poor: “Could my former comrades have predicted that one day they would be tried in a Revolutionary Court, tortured and killed as traitors and spies? Could they, Mr. Bahri? I can tell you with complete confidence that they could not. Not in their wildest dreams”(Nafisi, 2003, 115).

On the other hand, two marginal discourses, the feminist and the postcolonial ones, intertwine as the novel unfolds. Wearing red lipstick in the street is tantamount to defending a character like *Madame Bovary*. Refusing to wear the veil equals in terms of crime the reading of Nabokov’s *Lolita*. The feminist discourse is definitely one of rebellion against restricting rules and of denial of already accepted norms. It is true that their reading experience does not perform a breakthrough experience in the lives of Nafisi’s students. Most of them still continued to live along the lines they have been used to. But they also continued to meet, read Virginia Woolf and Kundera, write about films, poetry and their own lives as women. In a sense, they transformed those classic novels in the way in which they had been transformed by them: “The Austen you know is so irretrievably linked to this place, this land and these trees. This is the Austen you read here, in a place where the film censor is nearly blind and where they hang people in the streets and put a curtain across the sea to segregate men and women”(Nafisi, 2003, 338).

If in the former novel Nafisi focuses on the role of literature within a context of political and patriarchal authoritarianism, *The Republic of Imagination* builds an argument for fiction in

Western culture, stressing on the redemptive role of literature in a mercenary, utilitarian society that dismisses imagination and thought, branding passion for knowledge irrelevant.

The three books Nafisi has chosen as exemplars of why fiction must be central to the understanding of culture are Mark Twain's *The Adventures of Huckleberry Finn*, Sinclair Lewis's *Babbalanza* and Carson McCullers's *The Heart Is a Lonely Hunter*. Her insightful analysis of these three novels is meant to testify that "literature is not simply a path towards literacy or a necessary step in education. It is a basic need, a way to reclaim an identity confiscated by the state." (Nafisi, 2014, 15). In a more theoretical and, therefore less spectacular manner than in the former novel, Nafisi sets out on the difficult road of demonstrating that "The homeless protagonists of American fiction become the true guardians of what is best in American individualism, never identifying happiness with wealth or power" (Nafisi, 2014, 28). More than emblematic for a nation, novels become instrumental in paving the way for truth: "If we need fiction today, it is not because we need to escape from reality; it is because we need to return to it with eyes that are refreshed, or, as Tolstoy would have it, clean-washed" (Nafisi, 2014, 33).

The irony of prizing literature in Iran, where it was considered contraband, and coming to the supposed freedom of America, which disregards what can be consumed so freely, is not lost on Azar Nafisi. This only makes her ponder: "But do we need the stark contrast with a totalitarian society to be reminded of the value of free thinking? Why do tyrants understand the dangers of a democratic imagination more than our policymakers appreciate its necessity?" (Nafisi, 2014, 229). The demonstration comes thus full circle, establishing an unexpected connection between the two novels under discussion.

The reader could come thus to the conclusion that, besides feminism and postcolonialism, there exists still another marginal discourse whose influence one cannot escape, namely that of literature. And how could one call but marginal a discourse that foregrounds imagination and sensibility in a world whose dominant is that of pragmatism and rigidity? Without ever losing contact with the harsh reality, Azar Nafisi's novels are, above all, a passionate plea for the displacing of the emotionless center by the sensitive margin whose very materialization literature turns out to be. "To have a whole life, one must have the possibility of publicly shaping and expressing private worlds, dreams, thoughts and desires, of constantly having access to a dialogue between the public and the private worlds. How else do we know that we have existed, felt, desired, hated, feared?", she states (Nafisi, 2003, 339).

By intertwining these marginal discourses, Azar Nafisi's work aims at depicting a postmodern identity whose eclecticism is representative of the very essence of the contemporary age. More than citizens of Iran, of the US or of the Western civilization, Nafisi's characters become citizens of the world, able to accommodate conflicting ideas and cultures, able to perceive value where they are taught to condemn, able to rebel and openly express their opinions. The challenge that these novels provide is to the isolationism of the center and in favor of the capacity for communication of the marginal. Communication among individuals, communication through literature proves to be the only rewarding feeling of an age tortured by authoritarianism and conventionality. Azar Nafisi's work opens thus the way towards salvation from the canon through the canon, with the only notable difference that a personal, liberated reading of it revitalizes and enshrines the values that the latter encompasses.

Bibliografie

1. Brancaccio, David, *Interviews with Azar Nafisi*, Robert Birnbaum, Duende Publishing, 2004
2. Connor, Steven, *Postmodern Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Blackwell Publishers, 1997
3. Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, 1993
4. Nafisi, Azar, *Reading Lolita in Tehran. A Memoir in Books*, Random House, New York, 2003
5. Nafisi, Azar, *The Republic of Imagination. America in Three Books*, Viking Penguin, New York, 2014
6. Smyth, Edmund J.(ed.), *Postmodernism and Contemporary Fiction*, B. T. Batsford, London, 1991

THE DRAMATIC POEM “MESTERUL MANOLE” OR A DIFFERENT PERSPECTIVE OF CREATION

Doina Pologea

PhD Student, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureş

Abstract: The dramatic poem “Mesterul Manole” written by Valeriu Anania proposes a debate on the theme of creation, with emphasis on its moral implications. At the foundation of the dramatic composition stands the motif of the shadow, the nucleus from which the legend of the Master Manole emerged.

Key words: creation, motif, shadow, nucleus, legend.

Poemul dramatic *Meşterul Manole* a fost scris între anii 1962-1982 şi este a doua piesă avolumului *Greul Pământului, o pentalogie a mitului românesc*, apărut în 1982. De interes este meta-povestea, istorisirea felului cum a fost scrisă piesa, dramaturgul intrând el însuşi în datele unui alt „Meşter Manole”. „În ultimii ani gândisem piesa îndelung, fără să izbutesc să o încheie mulţumitor, se repeta parcă drama însăşi a legendei, o scenă se prăbuşea aproape imediat cefusese zidită”¹. În închisoarea de la Aiud, scenele încep să se lege, Valeriu Anania lucrează zilnic şi scrie, în toată perioada detenţiei, două piese de teatru pe care le memorează (circa 12000 de versuri) şi un acatist. Scrierea acestor piese, *Meşterul Manole* şi *Steaua Zimbrului*, îi aduce autorului tăria care-l ajută să îndure regimul carceral. Şi dacă „orice mare poetreface lumea”

¹ Valeriu Anania, *Memorii*, Editura Polirom, 2008, pp.322-323.

(Mircea Eliade), iată cum, de acolo, de sub pământ, poetul-dramaturg dădea un răspuns viguros destinului ostil: lumea era creată din nou prin reîntoarcerea la miturile fundamentale, gândind, visând la creație, ca „unic surâs al tragediei noastre” (Blaga). „Un exercițiu unic, ca dimensiune, în literatura română”², singular și prin semnificație morală.

Cum, din ce valuri sau spume s-a născut mitul creației? Caligrafiind pe vechi structuri poetice, fie ele și primare, de tipul „zădări zădu zăduie/zădu să tot înhâie”, o învoaltă Afrodită creștea. Pe ansamblu, s-a produs o reasezare a datelor mitice într-o povestire care vorbea despre creație ca act primordial și aducea în prim plan destinul creatorului, lăsând în penumbră povestea tristă a imolării unui om viu, după cum arată Gh. Ciompec. Prin ridicarea pe o altă vultură a spiralei, prin pașii pe scara tradiției, înțeleasă ca un fenomen neînchețat, în mișcare, se întrupează *mitul estetic*. „Un anonim de la poalele Carpaților conferea unei teme tradiționale străvechi onouă vârstă semantică și estetică”.³ Iar scriitorii epocii moderne au scos la iveală lumina mitului, preluând nu povestea nevastei zidite, ci miezul ei simbolic, generoasa metaforă poetică, prin schimbarea „unghiului de refracție” din care se putea privi motivul jertfei rituale.

La Valeriu Anania, spre deosebire de alți autori, dezbaterile pe tema creației se realizează punând accentul pe implicațiile morale, într-o logică strânsă a firelor care conduc la un anumit deznodământ. Adâncind lumini și umbre. Sau mai mult umbre...

Sămânța luminii venea din baladă. În baladele *Miorița* și *Meșterul Manole*, Lucian Blaga identifica viziunea sofianică (sau viziunea unei mișcări de sus în jos a transcendenței), participarea la transcendență făcându-se de jos în sus, cufrenezie. În *Meșterul Manole* însă „jerfa ține cumpăna unei fapte cerești. Meșterul Manole își jervește soția pentru o biserică. Iată o sublimare sofianică a străvechiului motiv de aproapeincredibilă cruzime”.⁴

În *Meșterul Manole*, ca și în *Miorița*, e vorba de eternitate, de „cea a creației care absoarbe, prelucrează și proiectează în veșnicie (...) setea de infinit a sufletului omenesc”.⁵ Dar mai ales se face vorbire de moarte. De moartea într-o dăinuire, de moartea într-o înviere. Peter Brook povestea că a prezentat în Africa o scenă dintr-un spectacol cu o piesă de Shakespeare unui trib primitiv și aceștia n-au avut deloc reacție. Motivul? În versuri lipsea ideea de moarte, singurul lucru care primitivilor li se părea demn de luat în seamă, în trecerea lor pe pământ.

² Aurel Sasu, *Prefața la Valeriu Anania, Fântâna lacrimilor, teatru inedit*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016, p.8.

³ Gh. Ciompec, *Mitul creației în literatura română*, Editura Minerva, București, 1979, p.252.

⁴ Lucian Blaga, *Opere 9, Trilogia culturii*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, București, 1985, p. 250.

⁵ Iordan Chimet, *Prefața la Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale și miturile*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992, p.108.

Punând față în față cele două balade, Nicolae Steinhardt arată că resemnării din *Miorița* i se adaugă împăcarea cu soarta; pe când în *Meșterul Manole* nu se află nici urmă de împăcare cu soarta, numai jalea și implacabilitatea. Prin amândouă însă se poate citi „taina finală a fenomenului românesc: că de pățaniile unor simpli ciobani și zidari mai direct decât altceva e legată ideea de splendoare”.⁶

Scopul poeziei lui Valeriu Anania fiind cel al recuperării arhetipurilor, se poate căuta, dincolo de baladă, nucleul care a izvodit-o. Poposind la eresul umbrei sau „ideea germinală” din care izvorăște legenda, aceasta i se pare autorului „mai subtilă, mai frumoasă și mai tragică” decât legenda însăși. Iată ce declară în acest sens într-un interviu: „Mitul Meșterului Manole (...) izvorăște din eresul-care a dăinuit până în zilele noastre-de a „fura” umbra cuiva, pe trestie sau pe sfoară, și de a o îngropa astfel în zid, ființa rămasă fără umbră fiind sortită să moară, mai curând sau mai târziu, în schimbul duratei zidului.”⁷ Aici se vede, crede autorul, „centrul și adevărata expresie a mitului originar”, pe această idee *soft* construiește Valeriu Anania poemul său dramatic, meșterii se jură să zidească nu trupul, ci umbra primei femei care va sosi cu prânzul, iar Simina (acesta e numele soatei lui Manole) se lasă zidită crezând că i se zidește doar umbra. Sacrificarea ei survine ca o fatalitate, ca un accident nedorit. Despre eresul umbrei știa și Vasile Alecsandri, relatarea lui apare împreună cu balada, în volumul *Poesii populare ale românilor*, din anul 1867: „Petrarii au obiceiul a fura umbra cuiva, adică a-i lua măsura umbrei cu o trestie și a zidi apoi acea trestie în talpa zidirei. Omul cu umbra furată moare până în 40 de zile și devine stafie nevăzută și geniul întăritor al casei”.⁸ Acest obicei al zidarilor, care au furat pe o trestie umbra unui copil, devine în piesa lui Anania sursă a nenorocirilor prăvălite în cascadă, generează „matrițe spirituale crunte”, vorba lui Nicolae Steinhardt, fiindcă o crimă se însoțește cu alte crime, după tiparul oferit de Shakespeare în *Macbeth*. Eresul umbrei nu rămâne un simplu motiv exterior, el se încastrează în structură, este chiar pilonul principal al construcției dramatice. Manole intră în conflict cu meșterii săi, mereu suspicioși, neîncrezători în puterea lui de a zidi mănăstirea și-i numește „tâlhari de umbre”. „Urmă, umbră...Urmă, umbră...Urmă...Prea multe umbre!”, psalmodiază trist Simina, înainte de a-și oferi umbra spre zidire. Dacă motivul umbrei este „metafora germinatoare” a baladei Meșterul Manole, meritul lui Anania nu este acela de a o descoperi la modul absolut, ci doar „acela de a-i rezerva o expresie artistică”.⁹ „Umbra este laitmotivul cu înțelesuri ramificate al dramei”, arată Mircea Ghițulescu, adăugând că identificarea *umbrei* din marile mituri românești este motivația fundamentală a dramaturgiei lui Valeriu Anania.”¹⁰ A umbrei sau a umbrei în confruntare cu lumina? Întrebarea rămâne deschisă. Oricum, autorul, împreună cu un personaj al piesei ne încredințează că „din umbre ne cresc lumina”. *Umbra* este pentru eroii piesei însăși „legea morții născătoare”. Ea

⁶ Nicolae Steinhardt, *Escale în timp și spațiu*, Mănăstirea Rohia, Editura Polirom, 2010, p. 401.

⁷ Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p.202.

⁸ Vasile Alecsandri, *Mănăstirea Argeșului*, în *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale și miturile*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992, pp.334-335.

⁹ Lucian-Vasile Bâgiu, *Valeriu Anania, Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006, p.260.

¹⁰ Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, 2000, p.131.

duce la sacrificiul Simonei și al lui Manole însuși pe altarul creației desăvârșite. Zugravul Safirin, un fel de dublu al Meșterului Manole nu va începe să picteze portretul Iovancăi, idealizată în Fecioara Maria, înainte de a-i fura conturul umbrei, desenându-l pe pânză. Furtul umbrei în piesa lui Anania ar putea fi privit ca metaforă a creației.

Manole poartă în el o sete precum cea a muntelui de sare, zisă și „suirea la desăvârșiri”. Un dor îl mistuie: „Mi-i sete/ De patima desăvârșirii-ncete/Dar vreau să sorb și clipa fulgerată/ Când îți vorbește visul dintr-o dată.” În visul lui Manole, scrie C. Deaconu, „biserica e tranfigurarea vieții și a frumuseții ei” și totodată „sacralizare a pământului.”¹¹ Iar dacă jertfirea lui trebuie înțeleasă de fapt ca jertfire de sine (după cum spune Mircea Eliade), n-am putea considera oare că zidirea femeii iubite este o metaforă pentru zidirea de sine? Poemul dramatic al lui Anania poate fi citit și în această cheie. Iată cum arată în versuri reprezentarea urcușului duhovnicesc, a cruntei zbateri lăuntrice pentru deștelenirea sinelui:

„Și duhul meu nu va mai fi șezând

Și geana odihnită până când

Desăvârșirea va să se pogoare” (p.39).

Sau , în altă parte:

Și cad, mă poticnesc și plâng și sânger

Că om sunt, meșteri mari, sunt om! nu înger!”(p.100).¹²

Manole va citi în zborul „păsării-suflet” ce are de făcut pentru ca mănăstirea să nu se mai prăbușească. Un peisaj al sufletului tulburat de ape mari, învolburate, atunci când soața lui apare cea dintâi cu prânzul, este revelat în versurile: „Răstoarnă-te, șuvoi, /Sparge-te furtună! Urlă/ vântule turbat!(...) O, răstoarnă/Vrafurile cerului/Și oprește-mi-o!...Dă-i fierului /Înroșit în trăznet, vlagă/Să mi-o-ntoarne!...Că mi-i dragă/Dragă, Doamne!”(p.129).

Între personajele introduse de autor în legendă, prin care sensul dat de către dramaturgjerfei e luminat din noi unghiuri se numără și „femeia în cenușiu”, care se preschimbă apoi în „femeia în negru”. Asemenea treceri cromatice practică Valeriu Anania și în proza sa. Astfel, în povestirea *Portretul* (din volumul *Amintirile peregrinului apter*), ochii personajelor se schimbă în funcție de starea sufletească, iar îmbrăcătura din metal a icoanei Maicii Domnului din povestirea *Tustreiul* își schimbă, la fel, culorile, de la auriu la verde. Dacă mănăstirea este pentru Manole „minune albă”, care-i apare în vis „frumoasă, fragedă, subțire (...) în jocul alb și auriu”, femeia vine să arunce o pată neagră ca tăciunele, stingând visul, enunțând justițiar că

¹¹C. Deaconu, *Impresii de lectură*, Editura Conphis, Rm. Vâlcea, 1996, p.20.

¹²Valeriu Anania, *Teatru I, Meșterul Manole, Steaua Zimbrului, Hoțul de mărgăritare*, Editura Polirom, 2010, p.39 și p.100.

fiului ei meșterii i-au furat umbra cu o trestie, iar zidirea nu se poate face pe păcat. Ea pare a fi „o proiecție a subconștientului colectiv (...), e vocea din interior a destinului, a fatalității”, prin ea Manole și meșterii sunt chemați la conștiința de sine și, în final, „constrânși să admită inevitabilitatea supremului sacrificiu”.¹³ Apariția ei e un *memento mori*, precum tresărirea din somn a pustnicului care are alături de el în permanență un coșciug. Femeia poartă, pe un băț sau mai apoi în palme, pasărea-suflet, rostind cântecul ei tânguitor: „In pasărea-suflet doar sufletu-i viu”.

În vechile credințe ale antichității, cât și în tradiția poporului, pasărea-suflet „exprimă figurarea simbolică a sufletului mortului imediat după moarte”.¹⁴ Adrian Fochi arată că „se face o pasăre de lemn și se pune pe un corn al crucii”¹⁵ sau se fac mai multe chipuri de păsări pe cruce. Pasărea-suflet apare pe stâlpul funerar în Transilvania și Oltenia (în județele Mehedinți și în Gorj). Figurarea ei în trei exemplare pe brațele crucii de mormânt, scrie Romulus Vulcănescu, este un simbol al trinității creștine, nu al sufletului mortului, fiindcă „pasărea sufletului a fost transsimbolizată de creștinism”, creionând speranța că sufletul, în moarte, s-a unit cu Dumnezeu. În piesă, aparițiile femeii cu pasărea-suflet sunt picturale: „femeia în negru se ivește în lumina lăptoasă a zorilor purtând în palmă, ca pe un șoim, pasărea-suflet.” Brâncuși avea în vedere și o variantă a *Coloanei infinite* cu o pasăre imensă, cu aripile deschise, în vârful ei, o pasăre-suflet luându-și zborul spre infinit. În interpretarea motivului Meșterului Manole, binecunoscut în Balcani, este românească „sublimarea lui sofianică.” (Blaga). Prin motivul păsării-suflet introdus de Anania, această notă specific românească primește un accent în plus. Pasărea-suflet va prilejui autorului creionarea unor splendide imagini, zborul ei adăugându-se în final la căderea (zborul) meșterilor de pe acoperiș. Dar asta se întâmplă nu în piesa *Meșterul Manole*, ci în scenariul de film gândit de autor după piesă, definitivat în 1970, la Detroit, Michigan, (U.S.A.). Acolo, o scenă-leitmotiv este numită PE SECOL ÎN SUS și vizualizează un turn care cade și se prăbușește; apar *căutătorii de obârșii*, „făpturi omenești cu torțe aprinse” în suiș pe curgerea de nisip, tăind negura, care „aleargă și caută ca și cum ar lua un râu pieptiș și i-ar adulmeca obârșiile”¹⁶, pe când „vântul suflă din față și-ntoarce flăcările torțelor spre piepturile celor ce le poartă”¹⁷. În urma lor suie și mama copilului căruia i s-a furat umbra, cu pasărea-suflet purtată în pumn. „In urcuș, pasărea-suflet, luminată din față de flăcările torțelor, își desface aripile a zbor...”¹⁸ În finalul posibilului film este descris un râu de apă *limpede* (s.n.) - o imagine a raiului? Pe acesta urcă făpturile omenești cu flăcări aprinse, **de parcă ar fi cu toții păsări-suflet**, între care se deslușește „făptura Siminei luminată fantastic de torțele ce au ajuns, în sfârșit, la

¹³Dumitru Micu, *Prefața la Meșterul Manole*, în Valeriu Anania, *Greul pământului, o pentalogie a mitului românesc*, Editura Eminescu, București, 1982, p. 228.

¹⁴Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei R.S.R., 1987, p. 199.

¹⁵Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea*, Editura Minerva, 1976, p. 227.

¹⁶ Valeriu Anania, *Fântâna lacrimilor, teatru inedit*, Ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016, p. 331.

¹⁷*Ibidem*, p. 363.

¹⁸*Ibidem*, p. 399.

obârșii”.¹⁹ Iată că poetul Anania, aici în ipostază de scenarist de film, creionând raiul în broderii dantești, nu se dezmințe!

Piesa lui Anania câștigă în tensiune dramatică prin dublarea personajului Manole cu un al doilea Manole, călugărul Safirin, artist-zugrav și vraci, pregătit și el de asumarea jerfei. Cuplul Safirin-Iovanca este o „punere în oglindă” a cuplului principal, Manole-Simina. Aceste cupluri formează „un careu de opoziții, din care se naște de fapt toată mișcarea piesei”²⁰. Legea universală a creației este o tragere pe roată succesivă, pentru Manole, cât și pentru Safirin. Acesta din urmă zidește și el un edificiu, al trupului său păstrat în neprihană. Iovanca, la fel ca și Simina, îl conduce pe bărbat spre o opțiune clară, separând apele binelui și ale răului, în actul zidirii (de sine). Pictând-o pe Iovanca, Safirin „o restituie pe femeie prototipului ei, ucigând-o ca existență fenomenală (...), instalând-o în eternitate”.²¹ Portretul își are viața lui, la fel cu acela al lui Dorian Gray. Și tot ca în povestea lui Oscar Wilde, pictorul va iubi mai mult portretul decât prototipul care-l inspirase, salvându-se astfel de patima trupească. Creația se arată (pare) a fi un act dublu mântuitor: ea scoate imaginea ființei sortită pieirii din timp (conceptul mântuirii prin artă, în care credea Swedenborg) și, în același timp, îl vindecă pe Safirin de „fiara” din sânge. „Omorârea individualului prin integrare în prototip e legea (cu gust amar) de neatins a creației (...) Uciderea săvârșită de călugărul zugrav simbolic prefigurează omorul real pe care îl va săvârși Manole”.²² Două versuri, devenite laitmotiv al piesei, dau cheia întregii desfășurări dramatice:

„Când firea izvodește frumosul măiestrit
E osândit izvodul să piară-n ce-a rodit”

Între Safirin și Manole există o diferență de situație în registru tragic sau mai mult decât atât: dacă primul trece chipul iubitei în icoană, celălalt își îngroapă soția de vie. Romulus Diaconescu subliniază clar diferența între ei: „gestul primului este mimetic, al celui al doilea izbăvire prin tragedie”.²³ Safirin are puterea de a renunța la creație, Manole-nu. Două fețe care par ale aceluiași personaj, creatorul, se duelează crunt unul cu altul: la finalul piesei, Safirin îl acuză pe Manole că a ucis-o pe Simina, dar află cu stupefație ceva ce uitase despre sine însuși, anume că și el o are pe conștiință pe Iovanca, care și-a luat viața ca semn de înfruntare a sfințeniei. „Moartea mea/Pururi ți-o aduce-aminte că ești viu și fără greș/Dar că ți-ai durat viața și sfințenia pe-un leș”. Acesta este strigătul Iovancăi, cea „stârnită-n trup de zmeii/Cumplitelor aprinderi”. Manole și Safirin se repliază în final sub chipuri primenite de suferință. Safirin îngenunchează, în vreme

¹⁹ *Ibidem*, p. 404.

²⁰ Valeriu Cristea, în „Gazeta literară”, nr.38/1968, apud Valeriu Anania, *Teatru I, Meșterul Manole, Steaua Zimbrului, Hoțul de mărghitară*, Editura Polirom, 2010, p.168.

²¹ Dumitru Micu, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000, p. 674.

²² Dumitru Micu, *Prefața la Meșterul Manole*, în Valeriu Anania, *Greul pământului*, Editura Eminescu, București, 1982, p.233.

²³ Romulus Diaconescu, *Dramaturgi români contemporani*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1983, p.254.

ce Manole moare, după ce încercase să zboare, furându-le îngerilor pictați pe pereții mănăstirii- aripile. Din hoț de umbre (fiindcă și el furase umbra Siminei) devine hoț de aripi!

Sensuri și sensuri se desfac în „umbra” piesei, ca-n umbra simbolurilor (fetelor în floare)! Uneori aglomerarea lor pe metru pătrat aduce o notă de compozit.

Intrebarea-cheie a piesei este: poate sta creația pe un păcat? Dan Botta, în studiul său *Unduire și moarte* (referindu-se la baladă) scrie că, la fel ca în tragedia greacă, păcatul eroului este răscumpărat de atâta durere și de atâta jertfă, încât se întâmplă o purificare a lumii, o imensă „cuminecare întru jertfă”, o adâncire în zonele iubirii și ale morții, asemenea cu „o boare balsamică, un fluviu lustral”²⁴.

Nimic nu valorează cât o viață de om. Este ceea ce afirmă piesa lui Anania încă de la începutul ei, când Manole se apleacă asupra leagănului copilului său, uimindu-se de minunea ivirii lui pe pământ:

„Mă uit, smerit, în leagăn. Nu-nțeleg:
Intreg aici, dincoace sunt întreg.
E mugure și om desăvârșit.
Trăiesc în el și totuși n-am murit.
Cum l-ai dospit, femeie? Cum l-ai dres?
Să crească nou și fără de eres
In amfora minunii născătoare?”(p.19).

Minunându-se de viață, exultând îndrăgostit de ea, Manole va sacrifica totuși două vieți pe altarul mănăstirii sale. Drama lui Manole este „de a fi sacrificat viața artei, de a fi ucis în numele frumosului, maculându-și creația. Prin aceasta gestul voievodului de a-l izola pe acoperișul construcției sancționează o lege barbară”.²⁵ Voievodul este pus să aleagă între dreptate și frumusețe și, chiar dacă mănăstirea e visul lui „întraripat și fraged”, el tranșează ferm: „Miezul vieții/Nu-i frumusețea, ci dreptatea”. Apare un punct de vedere personal al autorului: reconsiderarea rolului voievodului Neagoe, în consonanță cu statura sa, restituită nouă așa cum trebuie să fi fost în realitate, nu cum a fost percepută de legendă. Acolo, vodă făcea figură de tiran (cerând moartea lui Manole, ca să nu mai zidească o mănăstire asemenea), pe când în piesa lui Anania figura lui este de justițiar: „Vreau zidu-ntocmit/Pe duh de dreptate”. În final, vodă adună binele și răul care s-au împletit în înfăptuirea lui Manole sub o acoladă: „de s-o afla-n perete/Făptură de femeie, cazne-ncete/Vor osândi pe meșteri la pieire,/Și vom zvârli blesteme pe zidire/Ca-n veac din praf să nu se mai ridice.”

Praful, această „hieroglifă a istoriei”, cum ar spune George Vulturescu. Atât i s-ar mai permite să fie mănăstirii zidite pe păcat. Voievodul Neagoe pare a gravita, prin rigoare lăuntrică, în proximitatea sfînteniei: „că vodă pe duh de dreptate-și/Înălță domnia (...) că vodă mai bine-și/Dărâmă zidirea decât el pe sineși”. Fervoarea cu care Vodă se construiește pe sine este fără egal

²⁴ Dan Botta, *Unduire și moarte*, apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale și miturile*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992, p.347.

²⁵ Sultana Craia, *Valeriu Anania: Greul pământului*, în revista „Luceafărul”, nr.28, 10 iulie 1982.

(sau egalată doar de cea a lui Iov, care lua asupra lui păcatele copiilor săi). Păcatul-făptuit de meșterii care-i înalță mănăstirea-Vodă Neagoe îl echivalează cu o dăruire a sinelui.

La Valeriu Anania, cuvintele sunt „rezultatul unei îndelungate meditații asupra naturii umane”,²⁶ iar piesa invită la meditație asupra sacrificiului, care conferă trăinicie creației. Se poate vorbi oare despre o dimensiune hristică a sacrificiului lui Manole? Întrebarea rămâne deschisă. Valeriu Anania va scrie într-un comentariu la poemul dramatic *Meșterul Manole* al lui Dumitru Ichim, comentând un citat din Dumitru Stăniloae („Manole-ipostază poetică a lui Iisus-Emanuel”) că, asemeni lui Hristos, Manole „se va îngropa El pe Sine în propria-I zidire. Pentru ca astfel s-o desăvârșească întru înviere”²⁷. Ultimele cuvinte ale lui Manole sunt chiar cuvintele lui Hristos pe Cruce. Sacrificiul lui se face îndemn la dăruire jertfelnică pentru cei din preajmă. El zboară cu aripile îngerilor pe care i-a pictat, sugerând un om-înger. La fel ca și în povestirile lui Anania (din *Amintirile peregrinului apter*), picturile se însuflețesc și dau năvală în poveste.

Eroii pieselor sale sunt caractere puternice, ridicate pe picioare de coloși sau, dimpotrivă, pe catalige strâmbe (în cazul eroilor negativi), care însă, brusc, pot deveni sigure și drepte. Manole are profunzimi de personaj dostoevskian, neguri dese îi învăluie sufletul după episodul zidirii Siminei. El devine obsedat de bătaia clopotelor, ca de un glas al conștiinței („De ce bat clopotele? ...De ce bat? Să tacă-ndată zvoana! (...) Prin furtună/Același clopot sună, sună, sună (...) năluca/Lipită de ureche, cin' m-apucă/De subțiori și mă ridică-n slavă/S-aud mai crâncen zbaterea grozavă/ A vaierelor tale?... ”²⁸).

Se poate încerca o punere față în față a *Meșterului Manole* al lui Blaga cu cel al lui Anania. La Blaga găsim o frază incantatorie de o deosebită muzicalitate și „o uimire generos poetică în fața tainelor”, în vreme ce la Anania versurile se ridică asemeni unor blocuri de piatră bine sudate, însă frazarea „riguros-logică nu mai lasă loc și fecundelor semne de întrebare”²⁹. Meșterul gândit de Blaga este mai uman, mai zbuciumat, în vreme ce eroul lui Anania acționează după o lege implacabilă, dar înțeleasă și acceptată, a sacrificiului (înțeles ca sacrificiu de sine) care nu iartă. Se distinge diferența dintre Manole-poetul și Manole-ascetul. Fiecare seamănă cu creatorul lui. Pierdut, adâncit în suferința despărțirii de femeia iubită și mai puțin vulnerabil la asalturile conștiinței, Meșterul Manole, așa cum a fost închipuit de Lucian Blaga în piesa lui, are o sângerare lăuntrică intensă pe care Manole, cel ivit sub pana lui Anania o vedește mai puțin. Poemul dramatic al lui Anania, afirmându-și originalitatea prin interpretarea dată faptelor este de fapt o dezbatere etică în forță, un fel de marș Radetzki în formă dramatică, ridicând colburi mari în sunetul alămurilor, pe marginea temei creației.

²⁶ Lucian-Vasile Bâgiu, *Valențe polifonice ale prozei și dramaturgiei lui Bartolomeu Valeriu Anania*, Editura Reîntregirea, Alba-Iulia, 2004, p.14.

²⁷ ****Trăitor în duh și purtător de duh. Antologie de texte despre Bartolomeu Valeriu Anania*, Editura Rotipo, Iași, 2016, p. 273.

²⁸ Valeriu Anania, *Op.cit.*, p. 137.

²⁹ Gh. Ciompec, *Op. cit.*, p.234.

Bibliografie

1. Anania, Valeriu, *Memorii*, Editura Polirom, 2008.
2. Anania, Valeriu, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995.
3. Anania, Valeriu, *Teatru I, Meșterul Manole, Steaua Zimbrului, Hoțul de mărgăritare*, Editura Polirom, 2010.
4. Anania, Valeriu, *Fântâna lacrimilor, teatru inedit*, Ediție critică și prefață de Aurel Sasu, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016.
5. Alecsandri, Vasile, *Mănăstirea Argeșului*, în *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet, I, Cuvintele fundamentale și miturile*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992.
6. Bâgiu, Lucian-Vasile, *Valeriu Anania, Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006.
7. Bâgiu, Lucian-Vasile, *Valențe polifonice ale prozei și dramaturgiei lui Bartolomeu Valeriu Anania*, Editura Reîntregirea, Alba-Iulia, 2004.
8. Blaga, Lucian, *Opere 9, Trilogia culturii*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, București, 1985.
9. Botta, Dan, *Unduire și moarte*, apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet, I, Cuvintele fundamentale și miturile*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992.
10. Ciompec, Gh., *Mitul creației în literatura română*, Editura Minerva, București, 1979..
11. Chimet, Iordan, *Prefața la Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet, I, Cuvintele fundamentale și miturile*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992.

12. Craia, Sultana, *Valeriu Anania: Greul pământului*, în revista „Luceafărul”, nr.28, 10 iulie 1982.
13. Deaconu, C., *Impresii de lectură*, Editura Conphis, Rm.Vâlcea, 1996.
14. Cristea, Valeriu, în „Gazeta literară”, nr.38/1968.
15. Diaconescu, Romulus, *Dramaturgi români contemporani*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1983.
16. Fochi, Adrian, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea*, Editura Minerva, 1976.
17. Ghițulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, 2000.
18. Micu, Dumitru, *Prefața la Meșterul Manole*, în Valeriu Anania, *Greul pământului, o pentalogie a mitului românesc*, Editura Eminescu, București, 1982.
19. Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000.
20. Micu, Dumitru, *Prefața la Meșterul Manole*, în Valeriu Anania, *Greul pământului*, Editura Eminescu, București, 1982.
21. Sasu, Aurel, *Prefața la Valeriu Anania, Fântâna lacrimilor, teatru inedit*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016.
22. Steinhardt, Nicolae, *Escale în timp și spațiu*, Mănăstirea Rohia, Editura Polirom, 2010.
23. ****Trăitor în duh și purtător de duh. Antologie de texte despre Bartolomeu Valeriu Anania*, Editura Rotipo, Iași, 2016.
24. Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei R.S.R., 1987.

THE HUMOUR IN DADA'S CONCEPTION

Elena Monica Baci

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Tzara's legendary laugh signifies the deep adhesion of human with the existence, the refuse of stable values, detachment and skepticism. By the joy of scandal, the joy of having nothing to lose, to regret, the complete joy of living without constraint, translated by buffoonery, absurd and grotesque, Dada wanted to talk to the world about himself, raising the laugh to the rank of culture.

Keywords: humour, freedom, sense by nonsens, dada, joy

Umorul va permite tinerilor dadaişti să strige cu voce tare negarea societăţii burgheze, provocarea, îndoiala şi distrugerea logicii, o soluţie posibilă pentru ca arta să se vindece dar şi omul. Umorul nu este contagios şi deseori ironia se transformă în autozeflema: Tzara se autointitulează "Idiot, farseur, fumeur", Piccabia, "canibale loustique, raté", pentru că dada doreşte revolta în lumea artistică şi să împrăştie virusul în cât mai multe domenii artistice.

În anul 1950 pe data de 3 februarie într-un interviu acordat lui Georges Charbonnier, pe canalul naţional de televiziune în emisiunea „Incompatibilitatea umorului”, Tzara explică ce reprezintă umorul pentru el :

” După mine, umorul este o atitudine în faţa vieţii care indică insuficienţa mijloacelor noastre statice în raport cu schimbarea lumii. Umorul poate să fie o armă inteligentă. De exemplu, astăzi, dacă acceptăm cu mare lejeritate eventualitatea unui nou război, umorul ar putea ţine loc de memorie [...] În acest sens apelează întotdeauna la uman şi la acţiune în detrimentul fixităţii lucrurilor. El este un element corector în orice teorie şi o referinţă constantă a omului aşa cum se manifestă în viaţa cotidiană, aşa cum îşi explică viaţa trăind. Toţi oamenii sunt sensibili la umor, Fără umor viaţa nu ar fi de trăit şi aş spune acelaşi lucru şi despre poezie”.

Umorul este o preocupare constantă a autorului așa cum remarca și Fachereau ” umorul a fost tot timpul marea preocupare a lui Tzara ca modalitate de a pune la îndoială lumea ”¹, însă după părerea noastră umorul lui nu se limitează doar la acest lucru, ci el se pliază și se confundă cu viața însăși, devine un fel de sinonim cu viața .

Tzara era interesat de componenta umană a umorului, pentru că el reprezenta o parte activă în permanentă schimbare a omului, alături de toate elementele care-i alcătuiesc viața zilnică : ”on verra naître dis-je , une nouvelle lumière qui se nichera dans la lumière, une force inséparable de tout acte humain, l’humour. Issu de la contrediction des sentiments, il exercera à son tour sur la thèse et l’antithèse qui l’ont constitué une action qui seule leur donnera un sens valable en les liant et les changeant dans leur essence .”²

Autorul vorbește în volumul *Grains et Issues* în primul rând de umorul care reiese din contradicția sentimentelor, din alăturarea termenilor opuși (oximoronic) care ” par l’insolite accouplement non prévu dans des dictionnaires degranit, sont susceptibles de prendre la teinte nouvelle d’un sens ou d’une perte de sens selon le principe du débordement d’un liquide en état d’ébullition et des changements de nature qui se produisent à l’intérieur de celui-ci. L’humour est la revanche de l’individu en butte aux traquenards de ses limites.”³

Marele regret al autorului, exprimat tot într-un interviu acordat lui Georges Charbonnier în 1959 nu este neapărat acela că mișcarea s-a stins ci faptul că ”și-a pierdut umorul”. Noua generație de poeți căutau după părerea sa rapidă ascensiune uitând cât de important este exercițiul poeziei, scoțându-și astfel în evidență naivitatea și concluzionează că nu le-ar strica puțin umor”. Umorul pe care-l ”visează” autorul este descris de el însuși ca fiind unul eliberator, măsurabil în propriile unități, măsurabil în ceea ce este definibil, unul care va permite manifestărilor științei să trăiască cu omul, pentru el, intim legat de viața sa de zi cu zi și de modul său de cunoaștere.⁴ Câteva modalități de realizare a umorului în viața de zi cu zi autorul le extrage din dragoste, conștiință, suprimarea ordinii numerelor, transparență, tranziția omului de la statutul prenatal la dispariția conștiinței, concluzionând că ar putea exista totuși ”o crăpătură în cadru.”

¹ Serge Fachereau, *Expressionnisme, dada, surrealisme et autres ismes*, Ed. Denoel, Paris, , 1967, p.337 în traducerea noastră

² Tristan Tzara, op.cit, III, P.51

³ Tristan Tzara, *Grain et Issues, Poésies complètes*, Op.Cit, p.801

⁴ Ibidem

Tzara a dat definiția umorului în perioada Dada ca fiind negativitate dotată de o putere de metamorfoză structurală între gândirea dirijată și cea non dirijată pentru că : ”umorul își negă și distruge propriile obiecte stabilind coincidențe între necesitatea naturală și cea umană”⁵, sentimentul absurdului și a dezgustului fiind temperat de umor. Observăm la Tzara spre deosebire de dadaștii germani de exemplu Richter, Arp, Schwitters, o latură puțin mai jovială, imprimată de un umor sau autoironie care imediat ne trimite cu gândul la originile românești ale autorului, Tzara iubind jocul, bufoneria chiar limbajul este necondiționat, spontan, instabil și paradoxal capabil să redea sensul prin non sens.

Dacă dadaismul se folosește de umor ca armă de distrugere, suprarealiștii îl vor utiliza pentru scandal și polemică, Breton interesându-se despre funcționarea acestui mecanism din lucrările lui Freud . ”O revoltă superioară a spiritului ” așa cum l-a denumit Breton⁶, umorul își va găsi locul în manifestările ulterioare în special în poezie ”Jacques Prevert și în cateva producții scrise ,Robert Desnos inventează ”Le club des buveurs de spërme” în La Liberté ou l’amour, 1927, cinemaul și romanele colaj ale lui Max Ernst le ilustrează în egală măsură”⁷

Ironia este un joc de suprafață care presupune un al doilea plan subtil iar jocul lui Tzara este unul serios ce atinge în profunzimea actului poetic pe care-l reînnoiește neconținut printr-o metamorfozare a materiei verbale. Umorel, scandalul și negarea odată bifate trebuiau ”degajate perspectivele necesare pentru a reda omului capacitatea de a se simți liber”.

Scandalurile menite să șocheze publicul burghez reprezintă doar o față a subversiunii pe care Tristan Tzara dorește să o declanșeze în lumea occidentală; cealaltă față a acestei subversiuni este constituită din celebrarea unei alte vieți, mai bună, accesibilă prin imitația modelelor primitive. Puterea de scandal este în continuare susținută de credința într-un viitor mai luminos. De la glumă Dada trece într-un alt registru al batjocoririi, un adevărat joc de masacrul, un umor negru la care publicul poate răspunde cel mult cu o grimasă care însă anulează scleroza spiritului.

⁵ Pascaline Mourier –Casille, *Chiasme optique*, În Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme Chassé Croisée Tzara-Breton, Melusine XVII, 1996,p 230

⁶ Andre Breton, *Position politique du surréalisme* , ed. Sagittaire, Paris, 1935, p.22

⁷ Paul Aron și Jean Pierre Bertrand, *Les 100 mots du surréalisme*, ed. PUF, Paris, 2010, p. 60

Bibliografie

1. Tzara Tristan, *Omul Aproximativ, Dada și Lampisterii*, Versiuni românești prefăta, și note de Ion Pop, Edit. Univers, București, 1996
2. Tzara Tristan, *Conference sur Dada*, Oeuvres Completes, I
3. Boldea Iulian, *Reprezentări ale imaginarului în avangarda poetică românească*, Studia Universitatis Petru Maior, 2009
4. Boldea Iulian, *Symbolism, modernism, tradiționalism, avangardă*, Editura Aula, Brașov.
5. Mourier –Casille Pascaline, *Chiasme optique*, În Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme Chassé Croisée Tzara-Breton, Melusine XVII, 1996
6. Breton Andre, *Position politique du surrealisme*, ed. Sagittaire, Paris, 1935
7. Bertrand Jean Pierre și Paul Aron, *Les 100 mots du surrealisme*, ed. PUF, Paris, 2010
8. Fachereau Serge, *Expressionnisme, dada, surrealisme et autres ismes*, Ed. Denoel, Paris, , 1967.

THE PLACE OF CALISTRAT HOGAȘ IN ROMANIAN LITERATURE

Maria Voinea

PhD Student, University of Pitești

Abstract: Calistrat Hogaș did not impose through an impressive work or through a wide range of literary genres, in the Romanian literature, but, by his unique book, he succeeded in conquering the readers through the very essence of his creation: the harmonization of the creator's inventive power and nobility of the soul.

Although not voluminous, Hogaș's work is valuable due to the refinement of the language and to the savor of the description coming from the artistic mastery of the author ensuring, thus, an important place among the travel narratives.

It is difficult to determine the accurate positionning of Hogaș in our literature, since this writer does not exclusively belong to a certain formula or literary movement, being, at the same time, a populist, classic, romantic, realistic and even modern writer.

Key-words: populism, classicism, romanticism, realism, modernism

Episodul Calistrat Hogaș rămâne, în literatura noastră, unul marcant, deși scurt.

Literatura română de călătorie a câștigat, astfel, un scriitor original, cu o infinită imaginație, izvorâtă din dragostea și respectul pentru natură, pentru viață. Originalitatea și unicitatea scrierii lui Hogaș sunt evidente și dovedite în opera sa, pe care, dacă o trăim citind-o, o putem simți ca pe o experiență de viață, cu adevărat bogată, a memorialistului, ca pe o binecuvântare, și fizică, și spirituală, a acestuia.

În „Însemnările ieșene”, din 1937, George Ivașcu spunea că „literatura lui Hogaș, judecată în structura ei, înseamnă o manifestare de artă a cărei esență trebuie căutată în nevoia scriitorului de a trăi intens natura, de a se pierde, până la contopire, în ea, și tocmai prin aceasta, de a se simți cu adevărat liber, într-o comuniune în care omul e sclav și zeu, element și tot”: „Nu eram eu slobod să cuget, să simt, să râd, să plâng, să țip, să mă mișc, să mă dau de-a tumba, în

toate chipurile și după toate imboldurile nestruncate ale propriei mele firi? Cine avea mai nemăsurată putere decât mine asupra nemărginirii mute și solemne a singurătății și a pustiului?” (Calistrat Hogaș, *Pe drumuri de munte*, Editura Minerva, București, 1988, p. 216).

Deși opera hogașiană nu impresionează prin volum, se impune prin conținut, prin valoare, făcând din autorul ei un reprezentant de seamă al literaturii memorialistice, respectiv al prozei de călătorie. Prin intermediul paginilor sale de călătorie, Hogaș a intenționat, cum el însuși mărturisea în prefața ediției din 1912 a volumului „Pe drumuri de munte”, să înlăture caracterul obiectiv al literaturii de călătorii, în favoarea „drumului subiectiv pe care trebuie să meargă (...) acest gen de literatură”. De altfel, în domeniul memorialisticii de călătorii, opera sa nu reprezenta ceva inedit, deoarece, atât pe plan universal, cât și pe plan național, se înregistraseră, de-a lungul vremii, contribuții notabile ale multor scriitori, care au cântat natura, în scrierile lor: Marco Polo („relațiunile” de călătorie în China), Pierre de Ronsard („Eglogue”), Joachim du Bellay („Regretele”), abatele Prévost („Manon Lescaut”), Buffon („Histoire naturelle”), Jean Jacques Rousseau („Julie” sau „La nouvelle Héloïse”, „Emile”), Bernardin de Saint-Pierre („Paul et Virginie”, și „Studii asupra naturii”), englezul Lawrence Sterne („Voiajul sentimental”), abatele Barthelemy („Călătoria tânărului Anacharsis în Grecia”), Aleksandr Nikolaevici Radișcev („Călătorie de la Petersburg la Moscova”), Nikolai Mihailovici Karamzin („Scrisorile unui călător rus”), doamna de Staël, Goethe, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Paul Vigny, Victor Hugo, Stendhal, Chateaubriand, Théophile Gautier. Tocmai de aceea, Constantin Ciopraga, în cartea dedicată studiului vieții și operei lui Hogaș, se întreba retoric dacă nu cumva scriitorul călător pe drumuri de munte a urmat modele din alte literaturi, în realizarea propriei opere. Tot el, însă, constată că „din recapitularea istorică a formelor pe care le-a putut lua în timp memorialistica de călătorii, nu rezultă vreo înrudire tipologică cu scriitori aparținând literaturilor străine” (Calistrat Hogaș, ESPLA, București, 1960, p.127).

Literatura română de călătorie a avut, la rândul ei, „reprezentanți înzestrați și înainte de Hogaș” (*Ibidem*, p. 127): Grigore Alexandrescu („Memorial de călătorie”), Vasile Alecsandri („O plimbare la munți”, „Călătorie în Africa”), Ion Codru-Drăgușanu („Peregrinul transilvan”), și Dimitrie Bolintineanu (prezentarea impresiilor din călătoriile sale prin Bulgaria, Macedonia, Turcia sau Egipt, dar și prin Moldova) – acei „călători romantici”, cum îi numește Tudor Vianu, în „Arta prozatorilor români”, sau Nicolae Milescu („Călătorie în China”), Dinicu Golescu („Însemnare a călătoriei mele”), Gheorghe Asachi („Extract din jurnalul unui călător

moldovean”, publicat în „Albina românească”), Nicolae Filimon, Alecu Russo („Piatra teiului”, „Stânca corbului”), Alexandru Vlahuță („România pitorească”). Tuturor acestor scriitori călători – unii mai romantici, alții mai realiști –, le sunt comune dorința și plăcerea de a călători, de a descoperi și de a prezenta, în scrierile lor, lumea și natura, care încântă, predispunând la visare, la reflecție. Lor, li se alătură, cu cinste, Calistrat Hogaș, „emul notoriu” al lui Russo și Alecsandri, ale cărui impresii și descrieri de călătorie prin munții Moldovei au reușit să se ridice „la nivelul artei” precursorilor săi (*Ibidem*, p.133).

Deși a fost contemporan cu Slavici, Eminescu și Caragiale, Hogaș s-a aflat, după cum subliniază Mihai Zamfir, „în afara circuitului literar”, scriindu-și cartea în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea (*Provincialul singuratic*, în *România literară*, nr. 49-50, 2010).

Încercând o „reasezare a locului pe care acest scriitor și l-a asigurat, prin opera sa, în literatura română”, Diana Ivan remarcă faptul că „destinul autorului se prelungește în acela al operei sale”, ambii bucurându-se, din păcate, în timpul vieții scriitorului, de o „prețuire superficială” (*Calistrat Hogaș. Memorie culturală și configurație stilistică*, Ed. Hestia, Timișoara, 2006, p. 5). În opinia autoarei, „cuconu’ Calistrat” nu este „nici clasic, nici romantic”, iar opera sa, în contextul cultural „frământat” al secolului al XIX-lea, este văzută ca „o miniatură printre uriași”, ca o „floare-de-coliș”, căreia nu i s-a acordat atenția sau importanța cuvenită (*Ibidem*, p. 6). Aceeași autoare consideră că Hogaș „a reprezentat momentul, ratat prin nerecunoaștere, de intrare a literaturii noastre într-un ritm firesc și profund contemporan cu cel al literaturilor europene”, el fiind, în opinia sa, „scriitorul român cel mai viu aliniat la realitatea culturală a zilelor lui” (*Ibidem*, p. 7).

Încadrarea lui Hogaș în poporanism s-a datorat apropierei scriitorului de „Viața românească”. El se dovedește un anticosmopolit care elogiaza țăranimea, pe care o considera însuși poporul, susținând specificul național, în cultură. În acest fel, scriitorul demonstrează că este în asertimentul celor care sprijină păstrarea specificului cultural popular, în concepția sa, poporul fiind păstrătorul continuității istorice (Constantin Ciopraga, *Calistrat Hogaș*, ESPLA, București, 1960, p. 95): „Câte influențe exterioare n-au săpat la baza moravurilor lui, și, cu toate acestea, el a ieșit neatins până astăzi; sărac, nu e vorbă, disprețuit, dar cu neatinsa comoară a patrimoniului strămoșesc” (*Câteva cuvinte asupra psihologiei și caracterului poporului român*, în *Pe drumuri de munte*, II, 1947, p. 81).

Deși o bună parte a operei sale – „Amintiri dintr-o călătorie” – a fost publicată înainte de primele semne ale mișcării poporaniste și, deși, ca și Mihail Sadoveanu și Octavian Goga, nu-și afirmase în mod explicit idealuri specifice acestei mișcări, Hogaș își exprimă admirația față de „tradițiile sănătoase” și nu este „un refractar, nereceptiv în privința transformărilor sociale și morale” (Constantin Ciopraga, *op.cit.* p. 100). De exemplu, în conferința „Câteva cuvinte asupra psihologiei și caracterului poporului român”, din anul 1899, scriitorul emite argumente poporaniste, înainte ca acest curent să ia naștere.

Fiind o mișcare exclusiv intelectuală, poporanismul promova atitudinea de compasiune a intelectualilor față de țărănime. Astfel, Garabet Ibrăileanu, coordonatorul „Vieții românești”, era de părere că „scriitorul român, care, măcar când vorbește de țărani, ar putea să-și arate recunoștința către ei prin răspândirea unei atmosfere de simpatie și mila pentru dânșii, și n-o face, ci dimpotrivă, răspândește antipatia, n-are un suflet înalt, își exprimă sentimente inferioare, cu sau fără talent, nu este un om la înălțimea vremii și a idealurilor celor mai sfinte ale poporului său. Nu este poporanist!” (*Scriitori și curente*, în *Viața românească*, 1906, nr.1, p. 139). În acest context, Hogaș este considerat un scriitor poporanist, tocmai pentru că dovedește „recunoștință” și „simpatie” față de popor, față de țărănime (Constantin Ciopraga, *op.cit.* p. 98): „El, și numai el, a păstrat neîntrerupt firul caracterului național, și dacă istoricește există un popor român – și acest popor există – apoi aceasta a dovedit-o și o dovedește românul de la țară.” (*Câteva cuvinte asupra psihologiei și caracterului poporului român în Pe drumuri de munte*, II, 1947, p. 181).

Dincolo de atitudinea poporanistă a acestui „amant nestrămutat al naturii, observăm că, în opera sa, elementele clasice se suprapun cu cele romantice și baroce, epicul interferează cu liricul, iar limbajul neologic („egidă”, „geniu”, „citadelă”, „asalt”, „artilerie”) se împletește cu cel arhaic sau regional („gaie”, „zăbranic”, „urdie”, „cătră”) (Adrian Marino, *Clasic și modern*, în *Clasicism, Baroc, Romanticism*, Editura Dacia, Cluj, 1971, p. 247). De remarcat sunt și cele două ipostaze ale prozatorului: pe de o parte, are „sufletul omului primitiv”, declarându-se rustic, împotriva civilizației și adeptul unui stil de viață autentică, iar pe de altă parte, are un „suflet de orășean”, fiind un intelectual, „un cărturar știutor de mitologice” (Vladimir Streinu, *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 3, martie 1941).

Subliniind atitudinea clasică a acestui „autor savant”, care „stilizează, potențează, idealizează realitatea”, Tudor Vianu îl situează „la un pol opus mai tuturor celorlalți ironiști și

humoriști ai epocii de după 1900” (*Arta prozatorilor români*, Editura Albatros, București, 1977, p. 273).

Caracterul clasic al operei hogașiene reiese din ironia și umorul ce caracterizează această operă, din numeroasele epitete, alegorii, hiperbole și comparații hiperbolice folosite, din jovialitatea limbajului, prin care se apropie, în opinia lui Garabet Ibrăileanu, de Ion Creangă, un clasic veritabil al literaturii române (*Note și impresii*, Iași, 1920, p. 253), trăsătură care l-a determinat pe Tudor Vianu să-l numească pe scriitorul călător pe drumuri de munte „un Creangă trecut prin cultură” (*Arta prozatorilor români*, Editura Albatros, București, 1977, p. 269). În sprijinul acestei afirmații, se cuvine a cita următorul fragment, din „Părintele Ghermănuță”: „Și dacă soarele, ce sta să cumpănească dincolo de ameză, ar fi putut, din înălțime, să străbată cu privirea prin desișul întunecos al bolții de umbră ce ne ocrotea de pretutindeni, apoi ar fi văzut întinsă pe rariștea de iarbă înflorită a pământului năframa albă-neagră-vânăta a călugărului, soră mai mică în lungime, dar mai mare în curățenie, cu imensul meu prosop, iar pe ea tăbărâți la întâmplare hribii fripți, întocmai cum ar tăbărî o turmă de oi obosite, în popas de odihnă, pe drumul gălbui și plin de colb; și după cum de lâna oilor se acață, în treacăt, curnuții și scaii pârluagelor, tot așa se acățaseră cărbunii stânși ai focului de spetele hribilor mei (...)” (Calistrat Hogaș, *op.cit.* p. 193). De asemenea, pentru a evidenția stilul clasic hogașian, este potrivit să amintim și portretul țăranului Honcu, din Tazlău, care se aseamănă cu personajele fantastice din basmul lui Ion Creangă: „...chipul unui fel de uriaș, lung, dar nemăsurat de lung, cu încheieturile trupului puternic legate, cu niște mâni ce-ar fi fost în stare să umfle în brațe un munte și să-l așeze binișor peste altul, cu un piept cât o față de arie, îmbrăcat – pe cât se arăta de sub cămeșă întredeschisă – cu un codru sălbatic de păr negru și stufos, cu o barbă cum îi catranul, rar sămănată printre ciupiturile rari de vărsat, cu niște ochi de taur, ce încremeneau pe om sub căutătura lor, și cu un glas!...” (*Ibidem*, p. 256).

Un alt argument al încadrării lui Hogaș în clasicism îl constituie și preferința acestuia pentru „frază amplă, muzicală (...), alegerea savantă și referința la antichitate” (Nicolae Manolescu, *Un scriitor aproape uitat*, în *România literară*, nr. 21, 2003): „Ne așezarăm, deci, în mod antic, pe iarba moale și înflorită și începurăm strălucitul nostru ospăț” (Calistrat Hogaș, *Pe drumuri de munte*, *loc.cit.*, p. 28), dar și la mitologie: scriitorul stabilește asemănări între persoanele pe care le întâlnește în drumul său și personajele din legende și din istoria Antichității (de exemplu, comparația ironică a unui personaj cu Cicerone: „spărietură nostră

cicerone” - *op.cit.* p. 8). Pe de altă parte, asemănarea perechii pe care o formează călătorul Hogaș cu tovarășul de drum, în peregrinările sale din „Amintiri dintr-o călătorie”, cu perechea clasică, a lui Don Quijote și Sancho Panza, dar și asemănarea Pisicuței lui Hogaș cu Rosinanta lui Quijote dovedesc, încă o dată, caracterul clasic al operei hogașiene. Mai mult decât atât, însuși Hogaș recunoaște că este un clasicist (Tudor Vianu, *op.cit.* p. 269), atunci când, după ce se compară cu Aeneas pătrunzând în Infern, exclamă: „Cu câtă părere de rău, însă, nu mă trezii eu din această fantazie clasică!” (*op.cit.* p. 19).

Clasicismul hogașian este completat de lirismul romantic, atât de evident, mai cu seamă în tablourile de natură, zugrăvite în impresiile de călătorie ale scriitorului.

Ion Negoïtescu stabilește similitudini între romantismul hogașian și romantismul eminescian: „incantația visului” – atitudine specific romantică –, „melancolia solitudinii”, sentiment specific eminescian, dar și tablourile zilelor toride de vară și ale „noptilor lui Hogaș, deloc sărace în umbre sublunare stranii (...)” (*Un turist romantic, Hogaș, în Carpații*, nr.1, 1945. Reprodus din *Scriitori moderni*, E.P.L., București, 1966, p. 94-98). Pentru a sublinia asemănarea creației hogașiene cu cea eminesciană („Scrisoarea I”), considerăm elocvent următorul fragment, din „Hălăuca”: „Totuși, somnul începu a se furișa pe sub genele noastre, iar închipuirile lumii reale a lua proporțiile și formele fantastice din lumea visurilor... Mi se părea că pământul se scurge în haos și că un nemărginit deșert se deschide sub mine; sau mi se părea că, dintr-un punct cât un atom imaginar de mic, niște negre și vaste cercuri concentrice se desfac și-și largesc cuprinsul până peste marginile nesfârșitului; că se nășteau din punctul lor generic, și tot din el se desfăceau aceste cercuri cu o repeziciune atât de amețitoare, încât închipuirea mea, târâtă de jocul acesta fantastic, îmi lăsa în creieri urma vie a unui vârtej... forme de ființe bizare se înfiripau pe fundul orb al ochilor mei; zgriptori cu gheare colosale, grifoni înaripați, basilisci cu ochii de jărat, crocodili cu râțul de porc și cu pumnale în loc de dinți; apoi, un furnicar mișuitor de ființe mici, cu ochii în trei colțuri, cu boturi lungi, cu trei picioare, cu labe de mătă, cu nasuri sucite, cu coarne uriașe, cu ghimpi, cu păr, cu pene, cu catalige... și toată această lume de fantasmе, produs al unei închipuiri scăpate de sub stăpânirea adormită a rațiunii, ca într-un dans infernal se învârtea vijelios. Treptat însă, tabloul se depărta, coloritul se ștergea, formele bizare se topeau una în alta, și apoi, în perspectiva depărtării, un punct numai, palid, mic, imperceptibil, se mai putea deosebi pe fundul unui haos de întuneric fără margini...” (*op.cit.* pp. 54-55)

Calistrat Hogaș este un scriitor romantic și prin prisma faptului că abordează cele două teme, specifice curentului, natura și muntele, iar Dumitru Micu remarcă apropierea de romantism a scriitorului și prin: „gigantizarea imaginilor, prin cultivarea contrastului și prin gustul pentru aventuros” (*Calistrat Hogaș*, în *Istoria literaturii române*, vol. 2 (1900 – 1918), București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1965, p. 18).

Constantin Ciopraga consideră că „tema muntelui nu capătă la noi prestigiu literar decât odată cu Hogaș” (*op.cit.* p. 134), iar Octav Botez îl numește pe scriitorul tecucean un adevărat „poet al naturii”, cu talentul unui pictor, în zugrăvirea răsăriturilor de soare, a apusurilor și amiezilor, dar și a furtunilor și a nopților cu lună (*Viața românească*, Iași, X, nr. 10-11-12, oct.-nov.-dec. 1915, p. 73).

Folosirea antitezei demonstrează, încă o dată, caracterul romantic al operei lui Hogaș. În acest sens, sunt notabile imaginile naturii liniștite, mirifice, prietenoase, descrise de autor, în paginile memorialului său, în opoziție cu acelea ale naturii dezlănțuite, furioase, zgomotoase: „(...) o suflare dulce și lină, ce vine din părțile deschise ale locului, curge veșnic, ca un râu nevăzut, ce mișcă aerul cald și îmbălsămat” (*Calistrat Hogaș*, *op.cit.* p. 30), în opoziție cu „Fierbeau văzduhurile și cerurile clocoteau sub descărcările zguduitoare ale tunetelor, și pământul înfricoșat se cutremura nemernic [...]” (*Ibidem*, p. 226).

Alături de viziunea clasică și de cea romantică, remarcăm, în însemnările de călătorie hogașiene, și o perspectivă realistă, din care scriitorul realizează o serie de portrete, precum cel al părintelui Ghermănuță sau al Axiniei, inspirate de oamenii pe care călătorul îi întâlnește în drumurile sale.

Făcând referire la caracterul subiectiv al paginilor de călătorie hogașiene, Ciopraga remarcă faptul că „descripția devine o sinteză de realism, aventură și poezie” (*Biblioteca critică, Calistrat Hogaș*, Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Jana Balacci, Ed. Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1976, p. 136), prin aceasta, înțelegându-se un amestec de realism, clasicism și romantism.

Diana Ivan consideră că opera hogașiană trebuie înțeleasă și prețuită ca o „operă modernă prin chiar ceea ce pare mai abitar ancorat în tradiție” (*op.cit.* p. 9). De asemenea, în ceea ce privește integrarea lui Hogaș în literatura noastră, autoarea subliniază două concluzii, „care se înlănțuie și se determină reciproc” (*Ibidem*): pe de o parte, este de părere că „plasarea lui Calistrat Hogaș între scriitorii secolului al XX-lea nu se bazează pe argumente revelabile în opera

sa; el încheie plutonul marilor scriitori români ai veacului al XIX-lea (...)", iar pe de altă parte, invocând romanismul și naturismul, două doctrine de artă care, în opinia domniei sale, caracterizează creația hogașiană, autoarea consideră că Hogaș și opera sa corespund secolului al XIX-lea (*Ibidem*, pp. 9-10).

Așadar, „obiectiv, Calistrat Hogaș aparține secolului al XIX-lea”, însă „nu puține sunt elementele de modernitate a stilului care au putut favoriza confuzia transferului său în veacul următor și care, mai ales, oferă temeiuri pentru o retușare de fond a aprecierilor critice asupra operei sale” (*Ibidem*, p. 14).

Bibliografie

1. BALACCIU, Jana, *Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie*, în *Biblioteca critică, Calistrat Hogaș*, Ed. Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1976;
2. BOTEZ, Octav, *Viața românească*, Iași, X, nr. 10-11-12, oct.-nov.-dec. 1915;
3. CĂLINESCU, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1941;
4. CIOPRAGA, Constantin, *Calistrat Hogaș*, ESPLA, București, 1960;
5. HOGAȘ, Calistrat, *Pe drumuri de munte*, Editura Minerva, București, 1988;
6. HOGAȘ, Calistrat, *Câteva cuvinte asupra psihologiei și caracterului poporului român*, în *Pe drumuri de munte*, II, 1947, p. 181;
7. IBRĂILEANU, Garabet, *Note și impresii*, Iași, 1920;
8. IVAN, Diana, *Calistrat Hogaș. Memorie culturală și configurație stilistică*, Ed. Hestia, Timișoara, 2006;
9. IVAȘCU, George, *Însemnări ieșene*, II, Iași, vol.IV, nr.17-18, 1937
10. MANOLESCU, Nicolae, *Un scriitor aproape uitat*, în *România literară*, nr. 21, 2003. Disponibil pe Internet la adresa: http://www.romlit.ro/un_scriitor_aproape_uitat;
11. MARINO, Adrian, *Clasic și modern*, în *Clasicism, Baroc, Romanticism*, Editura Dacia, Cluj, 1971;
12. MICU, Dumitru, *Calistrat Hogaș*, în *Istoria literaturii române*, vol.2 (1900 – 1918), Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1965;
13. NEGOIȚESCU, Ion, *Un turist romantic, Hogaș*, în *Carpații*, nr.1, 1945. Reprodus din *Scriitori moderni*, E.P.L., București, 1966;
14. STREINU, Vladimir, *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 3, martie 1941;
15. VIANU, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura Albatros, București, 1977;
16. ZAMFIR, Mihai, *Provincialul singuratic*, în *România literară*, nr. 49-50, 2010.

TIMES OF UNCERTAINTY IN HORIA LOVINESCU'S BOGA SISTERS

Alin Serafim Ștefănuț

PhD Student, University of Oradea

Abstract: Boga Sisters represents a document of changing times, deeply marked by uncertainties. It is about the Second World War and the Communists' attempt to overrule by all means. In this universe dominated by chaos and restlessness, the characters' options are limited and in spite of their own will they are engaged in a series of actions that do not regard the self and the inner wishes. The great history overwhelms the individuals and assimilates them. The idealists tragically realize the lack of any option both in reality and imagination, even the term of happiness is redefined according to the historical times as portrayed in the play.

Keywords: uncertainty, playwright, history, change, reevaluation

Surorile Boga - incertitudinea generalizată

Inegal valoric, teatrul lui Horia Lovinescu reprezintă, în cea mai cuprinzătoare dimensiune a sa, o oglindă literară a vremurilor în care a fost scris. Majoritatea personajelor create de dramaturgul amintit se supun cerințelor epocii, iar cele care nu o fac sfârșesc prin a fi anulate atât din punct de vedere social, cât, mai ales, individual, uman. Adesea eroul horialovinescian nu este perceput ca un individ care acționează conform cu sine însuși, ci în conformitate cu timpul istoric pe care îl trăiește și căruia i se subordonează. Este și cazul celor trei surori din piesa *Surorile Boga*, creată în „obsedantul deceniu” și publicată în anul 1959. Acestea se adaptează epocii în care ființează, eul personal fiind dispus la diluare și la redobândirea unor noi forme, străine de cea inițială. Drama amintită se constituie ca o reproducere a realității sociale românești din preajma celui de-al Doilea Război Mondial, fiind evocată lupta dintre vechi și nou, respectiv încercările comuniștilor de a prelua definitiv puterea și de a-și impune modul de a gândi, indiferent la aspirațiile individuale.

Surorile Boga vizează istoria unei întregi societăți, plecând de la destinul unei familii, și este, asemenea dramei *Citadela sfărâmată*, o piesă „construită din aceeași perspectivă a destinului unei generații la cumpăna revoluției”¹. Acțiunea piesei lui Horia Lovinescu pare a se crea pe parcurs, fără a avea un final prestabilit, asemenea unei orchestre care improvizează în vederea unei incerte reprezentări viitoare. Destinele personajelor nu sunt stabilite de la bun început, nu sunt «produse finite, „semipreparate”»², cu puține excepții (Pavel Golea, Alec Gorăscu), ci se creează pe scenă, în funcție de ritmul dictat de timpurile și de evenimentele prezentate.

Piesa lui Horia Lovinescu prezintă o perioadă agitată a istoriei universale, caracterizată de profunde mutații în toate domeniile vieții. În centrul acțiunii piesei stau cele trei surori Boga - Irina, Valentina și Ioana, al căror prezent „pare un timp al exilului, reprezentând din când în când așteptarea prelungită a unui viitor utopic”³. Tabloul umanului este întregit de cei care se perindă în jurul surorilor. Dramele surprinse în text țin atât de individual, cât, mai ales, de colectiv. Tratate în ansamblu, destinele personajelor compun o imagine dezolantă a unor timpuri de agonie în care fiecare încearcă să se (re)poziționeze față de sinele propriu din trecut și față de evenimentele istorice ce se succed cu repeziciune în viața fiecăruia. Este un timp al lipsei de răbdare, al unei simfonii infernale, pe fundalul căruia se grefează destinul fiecărui personaj. Individul are iluzia opțiunii, fără o reală posibilitate de concretizare. De altfel, în piesă, așa cum afirmă Mircea Ghițulescu, „bărbați și femei, personajele lui Horia Lovinescu își condiționează reciproc destinele până la uitarea de sine”⁴.

În căutarea sensului

Destinele sunt deformate și clarificate de evenimentele istorice cu care interferează, prin personajele piesei fiind rescrisă o întreagă istorie universală. Unele dintre personaje reușesc să se adapteze istoricului, spre exemplu, Iulia, în schimb altele sunt victime ale acestuia - Valentina, Ioana sau Mereuță - eroi aflați în căutare de repere, pentru care nimic nu este mai tragic decât lipsa oricărei certitudini. De altfel, „cele trei surori - Ioana, Valentina, Iulia - se adaptează cu repeziciune, după Eliberare, la noul mod de viață, fie luând inițiative, fie suportând consecințele

¹ Valeriu Râpeanu, *O antologie a dramaturgiei românești, 1944 - 1977*, vol. I, Teatrul de inspirație contemporană, Antologie, studiu introductiv și aparat critic de Valeriu Râpeanu, București, Editura Eminescu, 1978, p. 35.

² Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane 1944-1984*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 216.

³ Natalia Stancu, *Horia Lovinescu. O dramaturgie sub zodia lucidității*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985, p. 34.

⁴ Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 216.

unor evenimente independente de voința lor”⁵. În această stare de rătăcire a spiritului, personajele reacționează diferit, fiecare încercând, într-un fel sau altul, să-și afle rațiunea de a exista. Chiar dacă mobilul este același, reacțiile și soluțiile propuse sunt dintre cele mai diverse.

La începutul piesei, destinele celor trei surori par a fi definitiv trasate, fără a admite schimbări semnificative, însă timpul, care „nu mai avea răbdare” - după cum afirmă Marin Preda în încheierea volumul I al romanului *Moromeții*, va dovedi că totul nu reprezintă decât o iluzorie stabilitate care va fi complet bulversată de evenimentele de pe scena istoriei, ce prefăteză prăbușirea iremediabilă a unei întregi lumi.

Iulia, cea mai mare dintre surorile Boga, în vârstă de patruzeci de ani, medic de succes într-un Tîrgușor moldovenesc, a fost abandonată în tinerețe de Ghighi Mirescu din cauza familiei acestuia care considera căsătoria cu Iulia „o mezalianță”. Reîntâlnirea dintre cei doi, după ani de zile, îi provoacă personajului feminin sentimente de nostalgie, dar trecutul nu ține loc de prezent, cu atât mai mult cu cât Ghighi îi apare ca o palidă umbră decăzută a celui din trecut. Trecând peste un scurt episod de cochetărie juvenilă pus la cale de cele două surori ale sale, Iulia are tăria de caracter de a se înfățișa în fața lui Ghighi așa cum este în viața reală: o femeie matură, cu părul cărunț și cu ochelari, care denotă seriozitate și responsabilitate în ceea ce face. Spre surpriza cititorului și a spectatorilor, reîntâlnirea celor doi nu are un final fericit, probabil și din cauza indeciziei bărbatului. În momentul reîntâlnirii cu Ghighi, Iulia este o persoană care trăiește în prezent, parțial indiferentă față de trecut. Spunem parțial fiindcă, până în momentul aflării motivelor vizitei și intențiilor bărbatului - vânzarea caselor de pe Strada Mare și dorința, prin reîntâlnirea Iuliei, de a se confunda cu imaginea sa din tinerețe, femeia dă dovadă de complezență în dialogul cu cel pe care l-a iubit. Ultima întâlnire dintre Iulia și Ghighi Mirescu evidențiază o neașteptată răsturnare de situație. Iulia se dovedește caustică în afirmații: „Prefer să terminăm acum. Dar încearcă să fii explicit și lipsit de patetism.” și adoptă o atitudine ironică, intimidantă: „Mirescu (învârtindu-se prin cameră, se hotărăște brusc): Am venit să te întreb dacă nu vrei să fii soția mea./ Iulia: Cum? (Izbucnește în râs.) Ia mai spune o dată!”.

Destinul Iuliei își află împlinirea alături de Pavel Golea și de cauza acestuia. Idealul uman se dovedește mai puternic decât trecutul dureros, iar viitorul apare incert, însă animat de cauza socială căreia medicul i de dedică cu abnegație.

⁵ Alex. Ștefănescu, *Preludiu*, București, Editura Cartea Românească, 1977, p. 229.

Cea mai tânără dintre surori, Ioana, discutând cu Mereuță, afirmă că nu a aflat rațiunea pentru care ființează, însă își declară pofta de viață și de a fi fericită. Ideea fericirii apare ca un leitmotiv al textului, toate personajele piesei aflându-se în căutarea unei fericiri iluzorii. Atunci când se află în prezența ei, asemenea Iuliei sau lui Radu, nu o recunosc sau nu se știu bucura de ea.

Ioana trece destul de ușor peste sentimentele de iubire față de Radu, luptând de partea noului regim în curs de instalare. Dacă la începutul acțiunii, ea afirmă că ar muri fără cel pe care îl iubește, în final, nu numai că nu moare, dar îi și semnează acestuia condamnarea la moarte prin denunțul pe care îl face în legătură cu posibila crimă pe care urmează să o comită acesta.

Considerată „o dramă a fericirii”⁶, *Surorile Boga* poate fi considerată pe drept cuvânt, cel puțin din punctul de vedere al unor personaje, o melodramă, înglobând scene de un patetism violent, precum cea care surprinde reacția dramatică a Valentinei la moartea neașteptată a profesorului de liceu Mihai Mereuță. Totodată, încadrarea textului horialovinescian în categoria melodramei pe tema fericirii poate fi susținută de dialogul inițial al piesei, dintre Ioana și personajul masculin amintit. Mereuță, prin ideile susținute: „Unde te întorci, nu dai decât de prostie îngâmfată, de nedreptăți, de destine ratate, de mizerie sufletească și trupească. Și totuși, undeva, trebuie să fie o lumină. Toți oamenii, chiar și cei mai răi, știu, în adâncul inimii lor, că undeva este o lumină și că odată și odată îi vor pași pragul.”, se dovedește a fi un idealist (în cel mai pur sens al cuvântului) și un umanist convins. Pentru el fericirea generală există undeva în stare latentă și se adresează întregii omeniri, indiferent de generație: „Mă zbat în întuneric, dar undeva este lumină, domnișoară Ioana, nu numai pentru mine, pentru dumneata, sau pentru duduia Valentina, ci pentru toți. De asta sunt sigur. Ai să vezi, vom fi fericiți!” - îi spune el Ioanei. Pentru el fericirea echivalează cu un amestec de „inocență și înțelepciune”, iar ideea paradisului are o formă concretă, putând fi realizat pe pământ. Acuzat de Ghighi Mirescu de comunism, Mereuță respinge cu vehemență ideea, deoarece, potrivit spuselor sale, comunismul „presupune revoluție și violență”. Este interesant de remarcat cum, deși tributară realismului socialist, ale cărui idei sunt pe deplin ilustrate în textul analizat, piesa lui Horia Lovinescu conține numeroase idei care sunt sau par a veni în contradicție cu ideile regimului totalitar în care a fost creată opera.

⁶ Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 216.

În sens larg, piesa *Surorile Boga* surprinde opțiunile și atitudinea ființei umane în fața zguduitoarelor prefaceri ale istoriei. Drama lui Horia Lovinescu se constituie ca un microcosmos exemplar al schimbărilor care se petrec pe marea scenă a lumii. Cel de-al Doilea Război Mondial este evenimentul istoric major care declanșează o adevărată apocalipsă atât în plan universal, cât și în ceea ce privește individualul. Starea generală ce reiese din piesă este una de confuzie generală, întreținută de opoziția ireductibilă între proclamarea omului ca actor liber pe scena istoriei - de către ideologia oficială marxist-leninistă și dogmatismul opresiv al acestei ideologii, regăsit în toate compartimentele existenței. Conflictul autentic al dramei lui Horia Lovinescu „nu este între personaje, ci între idei. Și nici chiar între idei, ci între ideologii”⁷. Drama ilustrează „războiul rece”, starea de teroare generală ce a urmat celui de-al Doilea Război Mondial, când se duce o luptă constantă pentru înlăturarea „dușmanului poporului”. Principalii exponenți ai acestui conflict sunt, de o parte, comunistul Pavel Golea, căruia i se alătură Iulia și, fără o reală convingere, Mihai Mereuță, iar de cealaltă parte, Radu Grecescu și Catinca Gorăscu.

În fond, după părerea noastră, nu comunismul face subiectul operei, ci lupta dintre burghezie și comunism din preajma și de după cel de-al Doilea Război Mondial și modul în care acesta afectează destinele individuale și, prin ele, o întreagă societate. Dominant iese în piesă umanismul, credința în Om, în semeni și, de ce nu, chiar în puterea de a se schimba. Cu toate că timpurile prezentate marchează debutul unei schimbări radicale de paradigmă, din toate punctele de vedere, finalul piesei nu aduce în prim-plan victoria unei tabere sau a celeilalte. Agitația pentru dobândirea puterii are loc și dincolo de paginile piesei. Personajele implicate în conflict continuă lupta, iar pierderi sunt de ambele părți. Mereuță și Radu Grecescu sunt doar doi dintre cei care cad victime ale luptei pe care nu au declanșat-o, dar în care sunt antrenați fără o reală posibilitate de a dezerta. În ciuda acestui fapt, diferențele dintre cei doi sunt semnificative. Dacă Radu se simte bolnav fizic în lipsa unui război la care să ia parte, Mereuță se opune categoric ideii de violență.

Noul regim, pe cale de instaurare, este orb în legătură cu realitățile sufletești ale individului. Or, prin ignorarea acestora, este diminuată considerabil esența ființei umane, care se vede redusă la fiziologic. Elocvent în acest sens este comportamentul lui Pavel Golea de pe

⁷ Idem, *ibidem*, p. 214.

parcursul întregii acțiuni a piesei, precum și perpetua sa dorință de redefinire a unor noțiuni cheie ale umanității dintotdeauna în funcție de dezideratul noului regim.

Radu Grecescu - un caz patologic?

Referindu-se la teatrul contemporan, Romul Munteanu identifică, în cazul acestuia, un concept mai larg, existența, „ca spațiu de desfășurare sau aneantizare a omului reprezentat în postura specifică a unor trăiri paroxistice, generate de incapacitatea de repliere sau transgresare a unor evenimente catastrofice”⁸. În ce măsură se aplică acest concept piesei lui Horia Lovinescu? Sunt eroii din *Surorile Boga* entități exemplare, universale? Răspunsurile se cer a fi nuanțate. Pe de o parte, experiența războiului, parțial surprinsă în text, este una universală, căreia, așa cum reiese din acțiunile prezentate, nimeni nu i se poate sustrage, chiar dacă intenționează să adopte o atitudine pasivă sau pacifistă. În același timp, există în piesă personaje care nu-și pot depăși condiția, Radu Grecescu fiind cel mai elocvent exemplu. Cu toate acestea, nu se poate afirma pe deplin că eroii și antieroi aduși la viață de Horia Lovinescu nu reușesc să depășească situațiile-limită pe care le întâmpină. Înseși surorile își continuă existența parcă mai animate de dorința de a trăi decât la începutul piesei. S-ar putea afirma că, mai degrabă decât o piesă existențială, *Surorile Boga* se constituie ca un teatru al supraviețuirii ontologice. Într-o societate caracterizată de incertitudini e greu de realizat care sunt principiile individului și regulile după care (se) guvernează lumea. Singurele personaje din operă consecvente cu ele înseși de la început până la sfârșit sunt Mihai Mereuță și, într-o anumită măsură, Iulia. Ambii continuă să acționeze în funcție de propriile principii, chiar dacă de pe poziții diferite.

Primele referiri la Radu Grecescu, unul dintre personajele centrale ale acțiunii piesei, apar în dialogul inițial, dintre Ioana și Mereuță. Din discuția celor doi reiese că Radu reprezintă rațiunea de a exista a celei mai mici dintre surorile Boga, fiind, în prezentul acțiunii, logodnicul ei plecat pe front. Grav rănit, el se întoarce acasă, suferă de migrene dese și nu-și află liniștea până nu se întoarce înapoi pe front. Cei patru ani petrecuți pe front, până a fi grav rănit, și-au lăsat puternic amprenta asupra existenței sale de „mică sălbăticiune”, așa cum îl numește prietenul său, Alec Gorăscu. De altfel, acesta din urmă este primul care sesizează plăcerea lui Radu față de război, vânătoarea umană asigurându-i cadrul necesar pentru manifestarea unor refulări din

⁸Idem, *ibidem*, p. 7.

timpul copilăriei și al adolescenței, fiind crescut, după cum el însuși mărturisește, „la ușa dintre odăile slugilor și salonul boieresc”.

În lipsa unei lupte concrete de purtat, Radu este infirm, atât fizic, cât și psihic. Pentru el existența nu are sens dacă nu este pândită de încordarea vânătorii și de omniprezența morții: „Războiul se termină și eu habar n-am ce să fac și încotro să apuc”.

Ideea sinuciderii, în cazul ocupării orașului de către ruși, nu este străină de fostul ofițer, dimpotrivă. Mai mult decât atât, nu ezită să-i dezvăluie acest adevăr și soției sale, pe care, în cazul unei invazii, este pregătit să o ia cu el în moarte. Înfrânt de destin, cu o copilărie traumatizată, fără a avea o identitate clar conturată, Radu își află refugiul pe front, într-un mediu ce îi oferă ocazia să scoată la iveală toată ura adunată în sine de-a lungul anilor. Uciderea se constituie ca o dimensiune concretă a vieții lui Radu, fapt mărturisit mascat Ioanei: „Dacă cineva s-ar amesteca între noi, aș uide fără să clipesc”.

La aflarea veștii semnării armistițiului, fostul soldat rămâne „perplex”, iar apoi, aflând că războiul continuă, este încercat de sentimente de euforie. Pentru el nu identitatea dușmanului contează, ci ideea unei lupte concrete. Lipsit de plăcerea pe care i-o oferă războiul, Radu nu-și găsește motivația pentru a trăi. Nu eroismul îi animă dorința de a lupta, ci posibilitatea de a uita un trecut dureros. Aflându-și originea nobilă, Radu nu acceptă drepturile ce vin odată cu aceasta și, cu atât mai mult simte nevoia de a se întoarce pe front, unde poate să se piardă în mulțime și să simtă mirosul morții/al vânătorii: „Nu găsești că numele de Gorăscu, și îndeosebi al meu, ar trebui date la curățat?” îi spune el mătușii sale.

Lăsând să se înțeleagă că a murit pe front, Radu luptă de partea taberei opuse comunismului. Reîntors printre cei care-l cunoșteau, fostul ofițer pretextează o amnezie totală pentru a-și justifica întârzierea reîntoarcerii. Însă revenirea sa nu aduce liniște, nici pentru Ioana, nici pentru el. Individ cu „inima rece”, cum se autodefinește, soțul Ioanei își ascunde adevăratele intenții chiar și față de aceasta. Viața dublă pe care o duce nu îi oferă pace, însă îi creează satisfacția luptei, pe care i-o oferea doar frontul. Deznodământul acțiunilor lui Radu nu îi poate aduce decât moartea. Înfrânt de Pavel Golea cu ajutorul Ioanei, fostul ofițer moare cum, probabil, și-a dorit: pe câmpul de luptă. Irelevant este, din punctul de vedere al personajului, cărui război îi aparține acest front.

Finalul piesei surprinde surorile Boga împreună, însă stările pe care le traversează fiecare sunt de natură diferită. Destinele lor sunt afectate în mod diferit de instaurarea comunismului. Ce

le unește este dorința de a trăi și de a acționa, într-un fel sau altul, în vederea atingerii cel puțin efemere a fericirii. Surprinzătoare este disponibilitatea surorilor de a se adapta unui nou necunoscut, care, pe cât se poate vedea din piesă, cel puțin pe termen scurt, nu aduce o bunăstare generală.

Iulia, matură, își continuă apostolatul în domeniul medicinei, animată însă de sentimentele pe care le are față de Pavel Golea. Sora cea mare are certitudinea că știe pentru ce trăiește. „Nu mai suntem niște frunze pe apă. Am început să știm pentru ce trăim.” - le spune ea surorilor sale. Valentina, sora bovarică, și-a aflat oarecum liniștea după ce escapada sa amoroasă eșuează. Pentru ea, noul regim nu aduce nimic bun, ci, eventual, doar o conștientizare a umanului din ea și din societate, dovadă în acest sens fiind dorința ei de a adopta un copil.

Ioana pare a se dedica pe de-a-ntregul cauzei noului regim, iar pentru ea, revoluția, războiul rece înseamnă maturizare, însă una dureroasă, la capătul căreia învață să-i pună mai presus pe ceilalți, fiind nevoită să renunțe la ceea ce reprezenta esența vieții sale, Radu, soțul trădător.

Finalul este unul convențional, tezigist. Comunismul învinge burghezia, lumina învinge întunericul. Răul a fost învins, urmând a se instaura, treptat, binele colectiv. După cum reiese și din piesă, printre rânduri, ideea este una utopică și implică nenumărate neajunsuri ce punctează destinele personajelor. Mâncarea luată pe cartelă sau lipsa ei sugerează începutul unei lungi agonii ce nu se încheie odată cu ultimele cuvinte ale textului sau cu lăsarea cortinei.

Piesa poate fi lecturată, bineînțeles, cu un ochi atent la scăderile făcute regimului și la clișeele epocii, ca un document al perioadei ce a succedat celui de-al Doilea Război Mondial, timp al incertitudinii generale - provocate de necunoscut, de lupta dintre nou și vechi - și al căutării reperelor individuale și sociale.

Depart de piscul creației lui Horia Lovinescu, *Surorile Boga* se constituie ca o mărturie a unor timpuri de grea încercare pentru individ, a unei lumi în agonie. Viața este regândită, iar timpul ființei umane, pentru a reacționa sau măcar pentru a conștientiza dimensiunile schimbării, este unul limitat și nu ține cont de individualități. Istoria se suprapune peste destinele individuale, fără a ezita în fața nehotărârii unora sau a altora.

Bibliografie

1. Lovinescu, Horia, *Teatru*, București, Editura Eminescu, 1971.
2. Ghițulescu, Mircea, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane 1944-1984*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984.
3. Manolescu, Nicolae, *Horia Lovinescu între teză și realism dramatic*, în „Luceafărul”, XI, nr. 37 (333), septembrie 1968.
4. Munteanu, Elisabeta, *Motive mitice în dramaturgia românească*, București, Editura Minerva, 1982.
5. Râpeanu, Valeriu, *O antologie a dramaturgiei românești 1944 - 1977. Teatrul de inspirație contemporană*, București, Editura Eminescu, 1978.
6. Stancu, Natalia, *Horia Lovinescu. O dramaturgie sub zodia lucidității*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985.
7. Ștefănescu, Alex., *Preludiu*, București, Editura Cartea Românească, 1977.
8. Zăciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu Aurel (coord.), *Dicționarul scriitorilor români, D - L*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998.
9. Horia Lovinescu, *Antologie*, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Radu G. Țeposu, București, Editura Eminescu, 1983.
10. Alexandrescu, Mircea, „*Surorile Boga*” de Horia Lovinescu, în „Teatrul”, nr. 9/1959, pp. 36 - 40.
11. Alexandrescu, Mircea, *Cum se înțeleg și se rezolvă regizoral dificultățile unui text*, în „Teatrul”, nr. 11/1959, pp. 66 - 69.

12. Mandric, Emil, *Teatrul Național „Vasile Alecsandri”: Surorile Boga de Horia Lovinescu*, în „Teatrul”, nr. 11/1959, pp. 71 - 74.

THE JEWELS OF AESTHETIC WRITERS

Dana Nicoleta Popescu

PhD, Scientific Researcher III, "Titu Maiorescu" Research Institute of the Romanian Academy, Timișoara Branch

Abstract: Mateiu I. Caragiale's works belong to the spiritual family which includes authors such as Jules Barbey d'Aureilly, Villiers de l'Isle-Adam, Oscar Wilde, Joris-Karl Huysmans. The pleasure of discovering rare words and fabulous stories is linked to the delight of gazing at a well-crafted jewel or a shiny gem. The Aesthetic writers' works show a real admiration for beautiful, precious objects. Beyond their beauty, the jewels, precious metals and gems hide symbolic connotations, which illuminate these writings.

Keywords: Aestheticism, jewel, story, symbol, beauty

Chiar în cazul unei opere atât de greu de definit ca opera lui Mateiu I. Caragiale, se mențin constante observațiile exegeților cu privire la estetica tainei, virtuozitatea stilistică a scriitorului român și integrarea sa în familia de spirite care cuprinde autori precum Jules Barbey d'Aureilly, Villiers de l'Isle-Adam, Oscar Wilde, Joris-Karl Huysmans. Considerăm că prin alăturarea acestor constante se poate descoperi cifra operei mateine: o scriitură cizelată ca o bijuterie pentru a reliefa prezența tainei niciodată dezvăluită pe de-a întregul, crez artistic împărtășit de prozatorii citați.

Plăcerii pentru cuvinte rare și istorii fabuloase i se alătură încântarea în fața unei bijuterii măiestrit lucrate sau a strălucirii unei pietre prețioase. Operele create de Mateiu I. Caragiale, Barbey d'Aureilly, Oscar Wilde, Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam vădesc o adevărată plăcere pentru obiectele frumoase și de preț. Dincolo de frumusețe, bijuteriile, metalele și pietrele prețioase ascund sensuri simbolice, iluminând întreaga creație.

Câmpul simbolic al bijuteriilor se întinde de la chemarea simțurilor (au avut conotații sexuale în Evul Mediu) până la chemarea spiritului: sensul ezoteric de substitut sau imagine a

sufletului. În cunoașterea secretă, bijuteria e alcătuită din lumină (datorită gemelor sale) și din aur, materia maturizată în cel mai înalt grad, în sens alchimic. Atât bijuteriile, cât și pietrele prețioase constituie expresia energiei primordiale, htoniană, asociată cu mitul șarpelui sau dragonului ce poartă secretul nemuririi. Bijuteriile evocă pasiuni și sentimente tandre, au ceva protector, asemenea pământului sau peșterii. Fiind în același timp opera bijutierului, ca și a persoanei care o comandă sau o alege, semnifică unirea sufletului, cunoașterii și energiei, poate chiar simboliza persoana care o poartă. O degradare a sensurilor a apropiat însă bijuteriile de deșertăciunea dorințelor și lucrurilor omenești.¹

Dacă de multe ori bijuteriile din proza lui Oscar Wilde, Huysmans sau Villiers răspund unei nevoi exclusiv estetice, ornante, la Mateiu I. Caragiale ele au o funcție simbolică. Inelele și brățara lui Aubrey de Vere, paftalele tușei Smaranda, broșa Linei Nicolau, decorațiile lui Pașadia și ale ministrului îmbogățesc sensurile prozei mateine.

Inelele, indiferent dacă sunt nuptiale, pastorale, sigiliul pontifical numit „Inelul Pescarului” semnifică un legământ, un destin asociat, au valoare sacramentală, ca expresia unei juruințe sfinte. Simbolistica este duală: inelul leagă, dar și izolează – este cazul preoților sau al lui Prometeu. Pecetea inelului lui Solomon a însemnat toți demonii, făcându-i sclavi; este un inel al cunoașterii și al puterii. La chinezi, inelul reprezintă ciclul nedefinit, la irlandezi – mijloc de recunoaștere, legătură ce nu poate fi sfârșită, la creștini – relație credincioasă, liber consimțită.²

Poemul *Dormi* din ciclul *Pajere* este dedicat unei moarte delicate, anticipând portretul Ilincăi Arnoteanu din *Craii de Curtea-Veche*. Măinile pale sunt împodobite cu inele ce devin cătușe ale morții. O uniune desemnează inelele de cununie, comandate de Pantazi pentru el și Wanda. Legătura liber consimțită a Wande este încălcată prin trădare, iar căsătoria desigur că nu mai are loc. În *Timpul Crailor*, Marian Papahagi arată că inițierea Povestitorului cu simbolica sa trecere dantescă prin cele trei lumi după moarte durează un an. *Annus* avea în latină primul sens de „cerc” și diminutivul său este *annulus*, „inel”. Anul implică astfel ideea de circularitate, asociat cu imaginea șarpelui Uroboros.³ Craii de Curtea-Veche sunt prinși în inelul anului.

¹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis, 1994, vol. I, pp. 194-195

² Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. II, pp. 145-149

³ Cf. Marian Papahagi, *Timpul Crailor*, vol. *Interpretări pe teme date*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1995, pp. 25-28

Inelele cele mai importante în economia textului matein din sunt cele șapte (număr magic!) purtate de sir Aubrey de Vere din *Remember*. Lordul, despre care se crede că avea preocupări oculte, se metamorfozează în timpul întâlnirilor nocturne, trecând într-un set de *personae*; poate că și chipul diurn nu este altceva decât un înveliș temporar. Esența sa pare a fi conținută în inelele cu safire, conexiune cu o practică ocultă sau chiar inelul demnității sacerdotale într-o confrerie secretă. Cadavrul pescuit din Sprea este desfigurat, cu etichetele hainelor smulse însă își păstrează bijuteriile după care se poate face identificarea. Dorian Gray, schimbând în moarte chipul său neatins cu chipul sufletului său de pe portret, va fi, la rândul său, identificat după inele.

Inelul regelului-mag Solomon apare în *L'Annonciateur* de Villiers de l'Isle-Adam, având însemnele dezlegării: regele atinge cu inelul fruntea înțeleptului Helcias, curmându-i surghiunul în existența pământească. În *L'Incomprise*, inelul lui Simone, primit de la un fost protector și motiv de șantaj, simbolizează înlănțuirea ei în boală psihică. *Viitoarea Evă*, femeia-artefact, poartă la fiecare deget câte un inel cu nestemată – esența ei, la fel ca în cazul lui sir Aubrey de Vere sau Dorian Gray. Inelele prin care circulă fluidul ce o trezește la viață pe Hadaly joacă rolul unui adevărat tablou de comandă: piatra fiecărui inel, având corespondentul unei perle din colier, îndeplinește o funcție motorie. Inelele lui Hadaly sunt prefigurate, la începutul romanului, de un braț ce pare amputat – de fapt un alt artefact, poate un prototip al viitorului braț al lui Hadaly. Mâna construită poartă un inel cu safire (să fi fost și sir Aubrey de Vere tot un artefact?!) și o brățară-viperă din aur emailat. Atmosfera neliniștitoare creată de descoperirea, de către cititor, a brațului presupune prezența magiei. Inelul și brățara (Aubrey purta și el o brățară de aur) ascund, desigur, forțe misterioase. Dacă inelele cu care e înzestrat artefactul îl subordonează creatorului său, la fel se întâmplă și cu mediul Sowana: ea se compară singură cu un geniu al inelului, oricând prezent la chemarea stăpânului. Prin inelul ei de fier, pereche a celui al lui Edison, Sowana preia transmisiunea voinței lui.

Marmor de Karkoël, eroul din *Dedesupturile unei partide de whist*, este surprins de viitorul narator picurând într-un inel otravă indiană dintr-o sticlă de piatră neagră – ea însăși bijuterie. Otrava este destinată Herminei, tânăra îndrăgostită de el, și probabil și contesei de Tremblay. La primele accese de tuse ale fetei, mama ei își scoate, liniștită, inelul spre a fi

admirat. Se creează astfel legătura de complicitate între cei doi amanți asasini, contesa și Marmor, captivitate pasională din partea contesei, gata să-și ucidă fiica-rivală. Mai târziu, va fi rândul mamei să devină victimă.

În *Remember* de Mateiu I. Caragiale, ca și în *Viitoarea Evă* a lui Villiers, inelele au apărut alături de brățări, împrumutându-le din simboluri. Brățara deplasează sensul de legătură spre captivitate, datorită asemănării ei cu o cătușă. E firesc ca în *Împătimiri diabolice*, povestiri ale unor captivități pasionale, brățara să apară de mai multe ori. În *Perdeaua sângerie* este pomenită, ca dovadă a calităților de cuceritor ale vicontelui de Brassard, brățara pe fond albastru cu pătrate negre și aurii, în care marchiza de V*** păstra un vârf din mustața lui. De asemenea captivitate, dar generată din ură, este semnificația brățării purtate de ducesa de Arcos de Sierra-Leone, brățară cu imaginea ducelui. Ducesa a ales noua existență de prostituată pentru a se răzbuna pe soțul ei, care i-a ucis iubitul și a profanat cadavrul acestuia. Brățara cu portretul ducelui acționează ca un memento, păstrând intactă ura din care ea își trage forța răzbunării. Tot o imagine a fostului soț poartă Lina Nicolau, una dintre eroinele-sfinx din *Sub pecetea tainei*. Nu se știe însă dacă văduva lui Gogu Nicolau este amestecată în dispariția lui, și nici ce sentimente o animă, dacă poza e purtată din dragoste sau ură sau poate tot semn de răzbunare: „Nenorocirea care a lovit-o – dacă pentru dânsa a însemnat nenorocire – a întâmpinat-o cu o seninătate aproape disprețuitoare, mergând până la nesimțire sau... știu eu ce să mai zic? – tulburată nu s-a arătat o singură clipă, o lacrimă, un suspin cât de ușor, un cât de slab semn de părere de rău măcar n-a surprins la dânsa nimeni, port cernit n-a îmbrăcat niciodată, viața ei n-a suferit nici o schimbare”⁴. Broșa poate simboliza atașamentul față de o idee sau acțiune care rămân ascunse. Acul de cravată sau broșa purtată în locul acestuia este singura bijuterie a lui Mesnil, eroul din *La prânzul unor ate* – o singură bijuterie, dovadă de gust în spirit dandy. Este vorba de o camee reprezentându-l pe Alexandru, mărturie a admirației fostului militar pentru un mare învingător.

Brățara cu sensul inelului de căsătorie (legătură afectivă liber consimțită) este cea purtată, în *Cavalerul Des Touches*, de misteriosul domn Jacques. Brățara împletită din părul *de aur* al lui Aimée de Spens îl însoțește pe logodnic în luptă și nu se întoarce la Aimée decât stropită de sânge, anunțând văduvie. Părul lui Aimée este asemănat cu o diademă care îi încununează fruntea, comparație ce presupune o conotație regală, noblețea originii și a caracterului.

⁴ Mateiu I. Caragiale, *Sub pecetea tainei*, vol. *Craii de Curtea-Veche*, București, Editura Tineretului, 1968, p. 215

Dedesupturile unei partide de whist se deschide cu imaginea salonului marchizei de Mascranny, unde ghirlanda de oaspeți este comparată cu o „brățară vie”⁵, stăpâna casei fiind pe post de agrafă. „Brățara” aristocraților poate semnifica obligațiile lor față de regulile încorsetante ale lumii din care fac parte, dar și pasiunea-captivitate pentru istoriile extraordinare. Agrafa de aur emailat, semn de atașament, care a aparținut eroinei din *Vrăjita* este arătată de unul dintre păstorii-vrăjitori soțului presupus înșelat. Pentru a obține iubirea abatelui de la Croix-Jugan, Jeanne a mai oferit păstorilor cerceii (simbol al fertilității feminine⁶), cruciulița (încălcarea preceptelor bisericii catolice prin dragostea pentru un prelat) și colierul – aici cu semnificație erotică și de dependență. Celelalte conotații atribuite colierului se referă la demnitate și recompensă militară sau civilă.⁷ Acest ultim sens se recunoaște în *Aventura lui Tse-i-la*: curajosul tânăr ce a mizat pe puterea imaginației e recompensat cu colierul regal. Un alt colier al demnității militare e citat în povestirea lui Barbe de Percy: un șirag de nume nobile, „mărgelile ale unor mătăanii ale onoarei”⁸, numele celor doisprezece care l-au salvat pe cavaler. Numărul apostolilor, spre deosebire de aluzia din *Cea mai frumoasă dragoste a lui Don Juan*, nu mai are nicio conotație ironică, dimpotrivă. În *Vera*, esența contesei moarte viază în bijuteriile ei: coliere și brățări, la fel cum esența lui Aubrey de Vere era ascunsă în inele. Colierele și brățările Verei simbolizează dragostea contelui d’Athol, captivitatea amoroasă care nu-i dă voie să accepte ideea de moarte. Vera se va întrupa prin bijuterii, pesemne venită să-și ia soțul. Salbele țărănești ale mamei lui Pantazi pot semnifica legătura cu tradiția, vechimea. Colierul generăleseii din *Sub pecetea tainei* e o bijuterie demnă de rangul ei.

Apropiate de brățară și agrafă prin închizătoarea cu însemnele legăturii și atașamentului sunt și paftalele-cingătoare. Dezamăgit de trădarea Wandei, Pantazi se cufundă în petreceri și risipă, fiind silit să-și amanezeze avuțiile. Ultimele bijuterii trimise cămătarului necunoscut sunt paftalele tușei Smaranda – păstrate ultimele, probabil, ca o amintire și un simbol al legăturilor de familie și al afecțiunii speciale pentru mătușa care l-a educat. Înstrăinând paftalele mătușii, Pantazi se leapădă și de morala ei. Ca prin minune, moartea unchiului Iorgu îl readuce la statutul

⁵ Jules Barbey d’Aureville, *Împătimiri diabolice*, București, Editura Allfa, 1998, p. 115

⁶ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. I, p. 300

⁷ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. I, pp. 349-350

⁸ Jules Barbey d’Aureville, *Cavalerul Des Touches*, vol. *Vrăjita. Cavalerul Des Touches*, Iași, Editura Moldova, 1991, p. 258

de moștenitor bogat. Primele bunuri, la deschiderea dulapului, sunt paftalele tușei Smaranda, de parcă de la ea ar fi venit, din nou, salvarea.

Printre bijuteriile lui sir Aubrey, atenția naratorului e atrasă de „ceasornicul, o floare de platină muiată într-o rouă mărunță de pietre albastre”⁹. Ceasornicul, simbolul scurgerii timpului, pare să măsoare pentru Aubrey un alt timp decât pentru narator: aristocratul se pregătește de o întâlnire ocultă, sau poate e o prevestire funestă, a puținelor ore pe care le mai are eroul de trăit. Povestirea domnișoarei de Percy se deapănă străjuită de un ceasornic cu Bachus aurit, simbolul timpului obiectiv, în timp ce Barbe este prinsă într-un timp trecut, al tinereții și un timp subiectiv, al povestitului.

Bijuterii de vază în creația mateină sunt decorațiile: autorul a fost pasionat de ele, așa că e firesc să-și împodobească personajele cele mai demne de stimă cu ele. Pașadia, pregătit să prânzească la legație, apare măreț, îmbrăcat în frac și împodobit cu lentă, cruci și stele. Pare că întreaga demnitate a personajului s-a concentrat în decorațiile sale. Chiar Pirgu, în scena mesei de la birtul din Covaci, prorocind zeflemitor moartea lui Pașadia și descriindu-i înmormântarea, menționează decorațiile. Chiar și Pirgu trebuie să le accepte, cel puțin ca semn exterior de recunoaștere și apreciere. Ministrul din *Sub pecetea tainei* este recunoscut în sensul cel mai propriu datorită celor două stele argintii, imediat ascunse sub pardesiu, pentru a nu-l trăda. Familiei lui Pantazi nu i se cunoaște numele, dar i se bănuiesc noblețea și rolul jucat în istorie prin decorațiile primite: șase cordoane ale Sfintei Ana. Tatăl eroului ar fi vrut să-l trimită înapoi pe al său, prețuind mai mult tihna de familie decât onorurile sociale. Va muri, decăzut și cu mințile răătăcite, distrus de pierderea adevăratei lui comori: soția. La rândul său, Pantazi nu și-a jertfit libertatea pentru a purta steaua împăratului, libertatea a considerat-o mai importantă decât o decorație. Interesante opțiuni pentru un personaj alter ego al naratorului... Totuși, în visul final eliberator, Craii poartă cruci – desigur, de Malta. Este demnitatea cea mai râvnită (militară și sacerdotală), deoarece persistă într-un vis simbolic, a cărei semnificație este chiar desprinderea de cele lumești.

Podoabele apar și în sens metaforic, desemnând persoane de o deosebită calitate umană: mama lui Pantazi, domnul Jacques și domnișoarele dedicate cauzei șuanilor; în același sens, Hermina, victima din *Dedesupturile unei partide de whist*, reprezintă un diamant mai de preț

⁹ Mateiu I. Caragiale, *Remember*, vol. cit., p. 83

decât cel purtat de mama ei la inel. Din păcate, Marmor a socotit altfel... Aimée de Spens, deosebită și ascunsă, e o perlă. Hadaly, femeia ideală, constituie cu adevărat o bijuterie fin cizelată: alcătuită din argint, cristal, pietre scumpe cu virtuți magice. Aubrey de Vere și doamna ministru din *Sub pecetea tainei* seamănă cu niște plăsmuiri artificiale, deși sunt oameni vii – viața ascunsă, sentimentele și emoțiile disimulate, înfățișarea de o perfecțiune inumană îi fac să semene cu niște bijuterii. În romanul lui Huysmans, eroul transformă o broască țestoasă într-un artefact, convins că „artificiul constituie semnul distinctiv al geniului uman”¹⁰. Broasca a cărei carapace fost îmbrăcată în aur și pietre prețioase moare, neputând suporta primatul artei ce-i invadează viața.

Toate aceste scrieri sunt suprasaturate de obiecte de aur și argint, de multe ori pur decorative. Aurul, pe lângă sensul degradat al monedelor ce pervertesc și al exaltării impure a dorințelor, ascunde sensuri spirituale. Este metalul perfect, simbolul luminii și al cunoașterii, al nemuririi, taina cea mai adâncă a pământului, metal regal, principiul prim al edificiului cosmic și al fericirii. Aurul evocă soarele cu întreaga sa simbolică: fecunditate, bogăție, dominație, centru al căldurii, dragoste, dăruire, strălucire și cumulează și simbolul lui Isus, identificat cu lumina solară.¹¹ Spre deosebire de aurul masculin, solar, diurn, activ și complementar lui, argintul este pasiv, lunar, nocturn, feminin, dar poate include conotație regală, la fel ca aurul. Alb și luminos, asemeni cristalului, semnifică puritatea, sinceritatea, loialitatea, fidelitatea, claritatea conștiinței. În simbolistica creștină, argintul reprezintă înțelepciunea divină, iar aurul – dragostea divină pentru oameni. Pe planul eticii, argintul poate fi obiectul lăcomiei, ducând la nenorociri și la degradarea conștiinței.¹²

Sensurile spirituale ale aurului se recunosc în visul inițiativ în care Craii se desprind de surghiunul pământesc, înveșmântați în aur și verde. Desprinși de tot ce e terestru și grosier, portretul Craiilor pornind spre asfințit cumulează demnitatea regală cu simbolurile perfecțiunii și cunoașterii ezoterice. Ceasornicul aurit din *Cavalerul Des Touches* măsoară un timp al vârstei de aur din existența eroilor: vremea tinereții și aventurii. La început, eroina din *Vrăjita* este cunoscută drept o femeie „curată ca aurul”¹³. Când înstrăinează bijuteriile pentru a dobândi dragostea abatelui (printre ele se află o cruciuliță și o inimă de aur), odată cu bijuteriile își pierde

¹⁰ Joris-Karl Huysmans, *În răspăr*, București, Editura Minerva, 1974, p. 25

¹¹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol I, pp. 154-157

¹² Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. I, pp. 139-140

¹³ Jules Barbey d'Aureville, *Vrăjita*, vol. *Vrăjita. Cavalerul Des Touches*, p. 113

și cinstea. Aurul poposește, la modul metaforic, și în părul blond al multor personaje, desemnând caracterul lor excepțional.

Metal feminin, argintul este materia de bază din care e construită Hadaly, femeia ideală. Este și unul dintre metalele cele mai prezente în *Portretul lui Dorian Gray*– se întretaie aluzia la efeminizarea eroului cu nenorocirile aduse de degradarea conștiinței.

Ca dintr-o cadră veche, răsar din spovedaniile lui Pantazi chipurile tinere de odinioară ale mătușilor hărăzite fiecare unei pietre prețioase: Smaranda, Bălașa și Zamfira, adică domnițele purtând în numele lor denumirea unor pietre prețioase: smarald, rubin, safir.¹⁴ Nu cunoaștem nimic despre celelalte două surori, astfel că nu putem stabili nicio legătură între numele lor și pietrele prețioase, dar la tușa Smaranda recunoaștem caracteristicile smaraldului: piatra care întărește memoria, simbolul trufiei (s-a desprins de pe fruntea lui Lucifer în cădere, iar îngerii au cioplit din el Graal-ul), dar și al inițierii: desemnează numele textului sacru din alchimie, *Tabula Smaragdina* a lui Hermes Trismegistos.¹⁵ Înveșmântați în verde, culoarea smaraldelor, în timpul visului care-i apoteozează, Craii au ajuns la înțelepciunea tușei Smaranda și, poate, prin desprinderea lor de pământesc au aflat misterele Graal-ului. În schimb, cele trei smaralde pe care Dorian Gray le consideră pietrele cele mai de preț din colecția sa trimit la înțelepciunea pervertită a căderii luciferice.

Safirele se recunosc printre pietrele ce conțin esența lui sir Aubrey de Vere, pietre care îi ornează ceasornicul și îi împodobesc inelele: „«septuarul» safirelor de Ceylan, mandala care reintegra psihismul ambiguu a lui Aubrey de Vere”¹⁶. Safirul, piatră celestă prin excelență, corespunde sufletului simplu, plin de virtute și speranță, atrage justiția divină și deschide porțile închisorilor. În creștinism simbolizează credința, puritatea, forța luminoasă a Împărăției Cerurilor.¹⁷ Safirele lui Aubrey l-au eliberat din închisoarea trupului (mutilat în final) și i-au deschis porțile Împărăției Cerurilor.

¹⁴ V. și Maria Subi, *Mateine*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2004, p. 218 și Ioan Derșidan, *Mateiu I. Caragiale – carnavalescul și liturgicul operei*, București, Editura Minerva, 1997, p. 173

¹⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. II, pp. 96-97

¹⁶ Cornel Mihai Ionescu, *Palimpseste*, București, Cartea Românească, 1979, p. 92

¹⁷ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. III, pp. 185-186

Rubinul este emblema fericirii și piatra îndrăgostiților¹⁸; sub aceste auspicii ale fericirii aduse de pasiunea împărtășită împodobește fruntea marchizei din *Cea mai frumoasă dragoste a lui Don Juan*.

Înainte de desprinderea finală, Craii se mai întâlnesc o dată „lepădați“ de nimicirea adusă de Pirgu la o masă nobilă și sărbătorească, în sufrageria lui Pașadia, scăldată în „galeșa lumină chihlimbarie“¹⁹. Chihlimbarul semnifică firul psihic ce leagă energia individuală de cea cosmică, sufletul individual de cel universal, atracția solară, spirituală și divină. Eroilor și sfinților li se atribuie chip chihlimbării, oglindire a cerului în ființa lor. Legătura prin chihlimbar fiind de ordin spiritual²⁰, treimea Crailor se înfrățește la acea masă sub semnul spiritualului.

Diamantul pare a fi simbolul lui Pașadia, a cărui strălucire este evocată de Povestitor, cu evlavie. Diamantul se constituie ca simbol major al perfecțiunii, matur, în timp ce cristalul e imatur. Semnifică transparență, strălucire, fulgurația iluminării, vidul și neterminatul, natura pură, imuabilitatea, echilibrul sufletesc, curajul în fața adversității, constanța, forța, alte virtuți eroice, înțelepciunea. Strălucirea lui nu e, totuși, considerată întotdeauna benefică.²¹ Hermina, suava victimă din *Dedesupturile unei partide de whist*, este asemănată cu diamantul prin castitate, în timp ce diamantul real din inelul mamei ucigașe este perfecțiunea malefică. Din ploaia de cristal (piatră imatură) de la începutul romanului *Cavalerul Des Touches* va naște înțelepciunea unei povestiri despre curaj, forță, eroism.

Ilinca, eroina mateină și Aimée din *Cavalerul Des Touches* sunt amândouă asemămate cu perla datorită purității și apariției lor excepționale. „Perla semnifică misterul transcendentului făcut sensibil, manifestarea lui Dumnezeu în Cosmos. Datorită gnosticismului și teologiei creștine, acest vechi simbol al Realității și Vieții-fără-de-Moarte capătă noi valențe: sufletul nemuritor, «Mântuitorul mântuit», «Cristos-Împăratul».”²² Prea bune pentru lumea aceasta, Ilinca o părăsește foarte curând iar Aimée se ofilește încet, în singurătate și surzenie. Portretul lui Aimée cumulează, de asemenea, puritatea fildeşului²³ și cumpătarea și smerenia ametistului²⁴ ce-i încheie mantia.

¹⁸ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. III, p. 178

¹⁹ Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 142

²⁰ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. I, pp. 302-303

²¹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. I, pp. 442-443

²² Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 186

²³ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. II, pp. 50-51

²⁴ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. I, pp. 93

Construite din cuvinte rare, povești minunate, bijuterii, creațiile lui Mateiu I. Caragiale și ale confracților întru estetizare îndreptățesc plăcerea lecturii, sunt ceea ce Roland Barthes numea „Babel fericit”: „Text înseamnă țesătură; [...] în țesătură, ideea generativă că textul se face, se lucrează printr-o întrețesere perpetuă; pierdut în această țesătură – această textură – subiectul se desface în ea, ca un păianjen care s-ar dizolva pe sine în secrețiile constructive ale pânzei sale.”²⁵

Bibliografie

1. Barbey d'Aurevilly, Jules, *Împătimiri diabolice*, București, Editura Allfa, 1998
2. Barbey d'Aurevilly, Jules, *Vrăjita. Cavalerul Des Touches*, Iași, Editura Moldova, 1991
3. Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, Cluj, Editura Echinoc, 1994
4. Caragiale, Mateiu I., *Craii de Curtea-Veche*, București, Editura Tineretului, 1968
5. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis, 1994
6. Derșidan, Ioan, *Mateiu I. Caragiale – carnavalescul și liturgicul operei*, București, Editura Minerva, 1997
7. Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, București, Editura Humanitas, 1994
8. Ionescu, Cornel Mihai, *Palimpseste*, București, Cartea Românească, 1979
9. Huysmans, Joris-Karl, *În răspăr*, București, Editura Minerva, 1974
10. Papahagi, Marian, *TimpulCrailor*, vol. *Interpretări pe teme date*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1995
11. Subi, Maria, *Mateine*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2004

²⁵ Roland Barthes, *Plăcerea textului*, Cluj, Editura Echinoc, 1994, p. 100

LITERATURE AND THE ETHNIC PREJUDICES

Daniel Voicu

PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The Romanian literature research was conducted over the time through some innovative perspectives and different situations that allowed the transition from an imposing literary canon to a debate in its approach. In this context, it can be discussed also the ethnic homogeneity idea that led to cultural differences in the Romanian space. The Jewish writer is one of the best examples, given by the fact that his work was often treated with an ethnic bias. Thus, the discrepancies which are appearing in speeches on national-minority relationship in respect of Romanian Hebrew writers, occurs as a result of a sustainable preservation of myths, cliches and stereotypes about this ethnic minority. This paper aims to analyze and highlight some of these practices and mechanisms that led to the construction of a Jewish artificial image, defining this social micro-group from the latent feeling that has been perpetuated since many centuries, that of antisemitism.

Key words: identity, jew, myth, stereotype, prejudgment

Unul dintre cei mai apreciaţi scriitori americani, de origine iudaică, Joseph Heller, cunoscut pentru romanul său satiric la adresa războiului Catch-22, afirma despre poporul american, că fiecare din această lume are un complex minoritar. Acesta se referea la literatura americană, văzută din două unghiuri: cel al rasei şi a sexului. Dacă cele două perspective se constituie în criterii destul de generaliste pentru a rezulta complexe, prin extrapolare, identitatea şi spiritul etnic al microgrupurilor sociale devin justificabile în a genera şi acestea o minoritate. Omogenitatea culturilor, mai mult în trecut şi mai puţin în prezent datorită mentalităţii flexibile, a fost „spartă” prin elementul etnicităţii. Un caz relevant este cel al evreilor, a căror imagine a fost distorsionată din cauza unor reprezentari false şi inadecvate.

În literatură, în general, evreul are statutul şi soarta subiectului e/imigrant, determinată de situaţia ingrată şi nefericită în care se află. Dramatismul existenţei lor este dublu: pe de-o parte ei

sunt marginalizați în cultura majoră din care fac parte, iar pe de altă parte opera lor, în cele mai multe dintre cazuri, rămâne la stadiul unui nivel minor. Discuția despre evrei se poate purta urmând axa antisemitism – asimilare – afirmare.

Antisemitismul, reacție vehementă la adresa evreilor își are rădăcinile și mecanismele generatoare puternic înfiripate, iar ceea ce este frapant, este faptul că efectele au persistat de-a lungul timpului, generând evreilor problema identității, care nu de puține ori s-a resimțit în operele acestora. De aceea, unele dintre scrierile autorilor evrei, spre exemplu avangardiștii români, au fost tratate cu o prejudecată etnică, iar promovarea lor în ierarhia valorilor canonice a întâmpinat pentru „totdeauna” opreliști, chiar și alternarea sistemelor politice neaducând o schimbare în acest sens : „un motiv de mirare și chiar de perplexitate este pentru mine faptul că istoriile literare apărute după 1990, într-un climat nou, favorizant pentru schimbarea perspectivelor și a situărilor valorice, rămân încremenite în judecăți vechi asupra poeziei lui B. Fundoianu”¹, afirma Mircea Martin.

Amintită mai sus, problema identității spre exemplu, în cazul lui Tristan Tzara și Benjamin Fondane apare și se reflectă diferit. Pentru inițiatorul mișcării dadaiste, identitatea nu este percepută ca o fatalitate, ca un dat pentru totdeauna, ci ca o realitatea aflată în schimbare. Convertirea lui Tristan Tzara la noua patrie este aproape una totală, din punct de vedere cultural, lingvistic sau poetic. În schimb, pentru autorul *Priveliștilor*, identitatea va rămâne o temă centrală în opera sa, adaptarea și asimilarea valorilor franceze presupunând mai mult timp . Fundoianu, după mutarea sa din țară, continua să corespundă în limba română cu apropiatăii săi, acest lucru arătând că procesul de separație va unul destul de lent și niciodată terminat, după cum se va vedea în poemele sale. Cele două cazuri ale autorilor amintiți mai sus prezintă în mod deosebit două tipuri de asimilare a noii culturi, în care subiectul recurge la modalități distincte de protejare a individualității proprii, fie prin ruperea sau menținerea sub o formă sau alta a contactului cu matricea natală.

Legitimizare, prin practici antisemite. Astfel, drumul sinuos al asumării reacțiilor și situațiilor determinate de antisemitism și până la întregul proces de abilitare, credibilizare și afirmare al autorilor români evrei a avut ca punct de plecare o imagine nefastă și întreținută într-un mod perfid, abil și discreditar a evreilor. Tipologia arhitecturală a miturilor care i-a avut în centru pe

¹ Fundoianu, B. , *Opere I, Poezia antumă*, /ediție critică de Paul Daniel, George Zărafu și Mircea Martin, Ed. Art, 2012

aceștia este una complexă, care deși își are originile în Evul Mediu, relația dintre mituri și efectele pe care le-au produs persistă și în zilele noastre.

Privită dintr-o perspectivă diacronică, situația nefericită a evreilor, a unei conștiințe traumatizate are la bază o motivație bivalentă: în primul rând se poate vorbi de cele două momente distincte în istoria evreilor, expulzarea lor de pe Pământul Sfânt și Holocaustul din cel de-al doilea Război Mondial iar în al doilea rând, se poate vorbi de o întreagă istorie a legislației antisemite care a întreținut un climat anti-evreiesc. Este important de remarcat cum, prin proliferarea legilor antisemite, prin extinderea lor în fiecare domeniu de activitate acestea au jucat un rol crucial în viața evreilor, adesea constituind un punct de cotitură în viața acestora. Istoria ideilor antisemite își are precedentul înainte de anul 1900, când momentul de „*septembrie 1886 este un fel de piatră de hotar cronologică a antisemitismului românesc timpuriu*”² pentru că la București are loc un congres antisemit româno-european și ale cărui lucrări propun ca rezoluție o serie de măsuri antisemite, având la baza ideea că locul evreilor nu este în Europa, mergându-se până la ideea că trebuie găsită o soluție pentru expulzarea lor.

În mare măsură principalul argument care a condus la legitimizarea și întreținerea unei legislații antisemite a fost faptul că populația de evrei de pe teritoriul României era văzută ca o enclavă în cadrul unei națiuni și la care se adăuga perpetuarea în cultura romană a unor stereotipuri și mituri legate de evrei, imaginea acestora fiind distorsionată față de realitate și percepută după hibridizarea folclorică. În acest caz, nu este de mirare că guvernele care s-au succedat de la 1886 încolo, la conducerea României, au adoptat diferite politici antisemite sau diferite personalități s-au remarcat printr-o poziție defensivă față de evrei. Corupător al ordinii, invadator, or trădător de neam, evreul devenise ținta dezirabilă, ce trebuie să fie extirpată din sânul națiunii. Străinul este celălalt canonizat, definit ca individ singular și situat în ipostaza de oaspete. Și ca temă, dar și ca arhetip simbolic, străinul se constituie în chip frecvent al alterității indubitabile și în literatură. Necunoscutul apărut pe neașteptate este seducător și primejdios în egală măsură. Raportul cu Celălalt determină și corectează atitudinea existențială a individului, dar mai cu seamă a grupului social. Paul Ricoeur demonstrează că „omul se instruește doar prin actele sale, prin exteriorizarea vieții sale prin efectele pe care acesta le produce asupra celorlalți.”³

² Tom Sandqvist, *Dada Est. Românii de la Cabaret Voltaire*, București, Ed. ICR, 2010, pag. 232

³ Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, București, Editura Humanitas, 1995, pag 78

Adeziunile, rând pe rând, în tagma antisemiților au dus la o întreagă tradiție antisemită românească, cu exponenți ca Vasile Conta, Nicolae Iorga, Nae Ionescu, Nichifor Crainic, adepți ai unui antisemitism cu accente populare sau ideologice legionare.

Atitudinea ostilă pe care o manifestau cei amintiți mai sus, nu era bazată doar pe ideea că evreii constituiau o minoritate în țara noastră, ci și pe faptul că apetența evreilor pentru noutate și arta face ca aceștia să aibă o bogată activitate în toate sferele culturii. Nicolae Iorga nu va ezita să dispună concedierea lui Ilarie Voronca, întors în țară pentru o scurtă perioadă după ce cunoscuse deja experiența statului francez, care ocupa poziția de referent la Direcția presei și informațiilor de pe lângă Președinția Consiliului de Miniștri al guvernului României. Motivul demiterii este atât unul așteptat cât și condamnat, această reacție traducându-se astfel în spusele lui Nicolae Iorga: „N-avem nevoie de moderniști”.⁴ Astfel, cercetătorul Leon Volovici⁵ descrie acest fenomen din perspectiva „ideologiilor naționalismului” care receptează activitatea culturală a evreilor ca pe un atentat la naționalismul descendent al ideologiilor semanatorist-poporaniste. Este de prisos de menționat existența unei lungi istorii a naționalismului românesc, care de-a lungul anilor a fost cultivat în diverse forme, amintind numai activitatea intensă a Gărzii de Fier în problema evreiască sau vehemența lui Nicolae Iorga atunci când venea vorba de evrei.

Relația tensionată dintre evrei și celelalte entități sociale, care s-a manifestat printr-un tratament sever și crâncen dus împotriva populației evreiești nu are la bază doar protejarea ideologiei naționalismului. Ar fi totalmente greșit dacă, printr-un mod reductiv, această problemă ce are în vedere relația dintre naționalism vs evrei este redusă la o singură cauză și anume protejarea unor valori și norme – idealismul culturii naționale, idilismul lumii rurale - ce descindeau din doctrinele samanatorist-poporaniste și care erau teoretizate sau cultivate nu doar de ideologii doctrinei ci și de istorici și poeți ca Goga, Vlahuță. Într-un plan secundar, naționalismul capătă dimensiunile vitejești ale eroului homeric, care datorită unui destin implacabil trebuie să lupte cu fatalitatea realității, aceea a evreului care e văzut ca „profitorul și simbolul dezechilibrului românesc”⁶. În acest fel,

⁴ Florin Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*, București, Editura Compania, 2003, pag 745

⁵ Leon Volovici, *Ideologia naționalistă și problema evreiască în România anilor '30*, București, Ed. Humanitas, 1995

⁶ Ibidem, pag 143

naționalismul poate privit ca o armură a societății ce are ca scop protejarea acesteia de „microbul semit” ce constituie în permanență un pericol la adresa unității statului. De aceea, Emil Cioran vede antisemitismul ca trăsătura de bază a naționalismului, ca efect al numărului mare de evrei din țara noastră.

Evreii în mituri, stereotipuri si clișee. Diversitate conceptuală. Pe fondul acestor probleme, Leon Volovici descriind acest fenomen, ca motivație la durată prelungită și nejustificată a adversității față de populația evreiască, identifică două mituri care se fac răspunzătoare de această situație: în primul rând „*mitul național*” care a avut ca punct de plecare semnul de egalitate existent în mentalitate, dintre spiritul rural și spiritul național, care tindea să se transforme într-o himeră, datorită, adeseori, unor tendințe exacerbate. Din cauză că spiritul rural se absorbise în spiritul național, valorile tradiției regăsite în cazul spațiului rural sunt mutate în planul dimensiunii naționale. În acest fel, imaginea pervertită a evreului din mediul rural, văzut ca un instigator și corupător al ordinii, devine și poziția oficială pe care o adoptă tezismul naționalist. Nu este de mirare modul în care toate angoasele și reticențele privitoare la evrei au dus la crearea acestui turn de fildeș - mitul național - ca scut împotriva oricărei posibile schimbări ce amenința temeliile culturii naționale sau ordinea arhaică.

În completarea acestui mit național, Volovici identifică o anumită categorie de persoane, pe care azi o putem denumi în termeni moderni, societate civilă și din care făceau parte scriitori, istorici, poeți - într-un cuvânt intelectualii - care și-au asumat un rol istoric și primordial, acela de repere morale și garanți ai tradiției. Supralicitați la rândul lor, prin datoria pe care o aveau față de țară, intelectualii și-au pierdut specificitatea, devenind la rândul lor un mit -*mitul intelectualilor*- care au sfârșit prin confundarea lor cu mitul național, datorită angajării lor intelectuale ce fusese compromisă. Practic observația lui Leon Volovici în legătură cu cele două mituri, țintește vârful piramidei, în acest mecanism obscur și defensiv împotriva evreilor.

Cele două mituri pe care le are în vedere Leon Volovici au constituit doar o parte din politica de discreditare a evreilor, pentru că așa cum se deduce din teoria sa, acest fenomen pleacă dinspre exterior spre interior, de la periferie spre centru. Ca în orice campanie de denigrare ce se duce împotriva cuiva sau a ceva, trebuie să existe și acei agenți propagandiști care susțin și promovează mișcarea. Când este pusă în discuție forma de propagare, de la periferie spre centru, ce a dus la

cristalizarea celor două mituri, trebuie observat rolul pe care l-a avut populația rurală, prin cultul excesiv al valorilor și tradițiilor, fapt ce a permis apariția unor nișe, a unor luxații în mentalitatea românească, de tip speculativ care a permis excesul de clișee și stereotipii la adresa evreilor. Având în vedere că orice discuție sau problematică în legătură cu evreii s-a pus pornind de la un temei fals și neîntemeiat, nu se datorează decât virusării folclorului și mitologiei poporului, care astfel a devenit manipulabil în orice direcție.

Având în vedere că *mitul național* și *mitul intelectualului* pot fi discutate mai mult din punct de vedere ideologico-politic, a unei culturi deja existente și fiind însușite și vehiculate de oameni pe această linie, trebuie văzut care este punctul de plecare al acestora și de unde s-au hrănit aceste mituri de-a lungul timpului. S-a văzut faptul că la un anumit moment în relația dintre *mitul național* și *mitul intelectualului*, cel din urmă a luat naștere ca urmare a temerilor și întăririi convingerilor naționaliste, ca un sistem de autoapărare în fața pericolului pe care îl ridicau evreii, prin prezența lor, în diferitele comunități.

Este evident faptul că se poate vorbi de existența unor importuri și exporturi a prejudecăților față de evrei, a unor migrații care s-au petrecut între două tipuri de mentalități, între imaginarul colectiv popular și cel intelectual. În recenta istorie a literaturii au fost scriitori care au încercat să explice și să repună pe un făgaș normal lucrurile, arătând erorile care s-au făcut de-a lungul timpului, iluziile în care a căzut poporul român în ultimele secole. În acest context se poate aminti istoricul Lucian Boia, care în demersul său, din cartea intitulată *Istorie și Mit în conștiința românească* supune atenției conștiinței publice o investigare și deslușire a fuziunii inexplicabile a istoriei cu mitul sau atenția se poate îndrepta spre Eugen Negrici cu a sa lucrare *Iluziile literaturii romane*, carte ce propune cititorului descrierea unei realități psihologice a unui popor care a trimis în zona mitului anumite personalități.

Mitul: putere versus decădere. Pentru a arăta complexitatea și înlanțuirea aceasta de verigi care a cauzat punerea pe o treaptă inferioară a evreilor, trebuie văzut care este punctul de plecare și pe ce s-au bazat teoriile referitoare la evrei. Astfel la baza piramidei stă populația rurală, imaginarul popular colectiv care a jucat un rol edificator în crearea și întreținerea diferitelor mituri sau prejudecăți legate de evrei. Imaginarul popular, atât în cultura română sau în cele europene, a constituit un inepuizabil inventarier al acestor clișee în care, timp de multe secole evreii le-au căzut victimă. Trebuie observat faptul că existența celor două mituri discutate mai sus se trag tot din aceea colectivitate rurală, fiind constituite pe diverse importuri de clișee, de fisuri în mentalitatea

oamenilor . După cum observă și Eugen Negricicând se referă în general la mit, se poate vedea acel fenomen prin care are loc o tranziție a stereotipurilor care trenează în imaginarul popular, la nivelul microgrupurilor, formate din specialiști în diferite domenii: „*Istoria mentalităților și a mitologiilor românești nu poate să ignore complexe etnicist-istorice și spaimile politice care generează și vor genera mituri din familia miturilor respectabilității și ale primejdiei. Acestea nu rămân în planul strict al fabulosului, al imaginarului colectiv. Ele modifică și direcționează discursul politic, viziunile doctrinare și istorice, dau turnuri specifice istoriografiei, istoriei literare (...)*”⁷. Având în vedere acest lucru, dispersia forțelor pe care o poate avea mitul, simplifică și înlesnește punctul de vedere exprimat prin teamă și atacurile vehemente ale unor personalități ca Nicolae Roșu sau Nicolae Davidescu, în fața „iudaizării” culturii și spiritului românesc, a literaturii care se află „sub pecetea semitismului.”

Antisemitismul de care dădea dovadă înalta clasă socială, antisemitismul de care uzau conducătorii era pus în practică și se materializa prin incidența destul de mare a caracterului antisemit ce însoțea documentele oficiale. Încă din Constituția de la 1866 cel avea semnatar pe Principele Carol, la unul dintre articole erau stipulate legi speciale ce îi viza pe evrei, având „ca urmare categorisirea evreilor drept străini sau alogeni.”⁸ Evreul este văzut ca individul străin, neapartenător al unei comunități, nu doar în mentalitatea tradițională populară ci și la nivel oficial, politic, fiind văzut tot ca o entitate aparte.

De aceeași problematică antisemită se ocupă și Oișteanu în studiul *Evreul real vs. Evreul imaginar*⁹ care are ca scop decuparea unui „portret-robot” așa cum s-a format în imaginarul popular, alcătuit dintr-un set de clișee care persistă și în zilele noastre în mentalitate și în cultură. *Evreul imaginar* își are sursa în culturile europene medievale, având o reprezentare negativă în fantezmele populare iar *Evreul real* fiind individualizat prin stigmatul etnic, concretizat în pălăria țuguiată și steaua galbenă. Spre exemplu, drept protest vehement și nu înțeles ca respingere a etniei sale, Benjamin Fundoianu în perioada sa de clandestinitate de până la 1944 pe care o trăiește în Paris „refuză să poarte steaua galbenă impusă printr-o ordonanță din 29 mai 1942 tuturor evreilor din zona franceză ocupată de germani.”¹⁰ S-a ajuns astfel la o inepuizabilă manipulare a imaginii

⁷ Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, București, Ed. Cartea Românească, 2008, pag 12

⁸ Tom Sandqvist, *Dada Est. Românii de la Cabaret Voltaire*, București, Ed. ICR, 2010, pag 230

⁹ Andrei Oișteanu, *Mythos și Logos. Studii și eseuri de antropologie culturală*, București, Ed. Nemira, 1998

¹⁰ Apud Florin Manolescu, *op.cit.*, pag 323

evreului care a avut ca efect apariția unor forme de patologie socială : excludere și/sau marginalizare.

Având în vedere lunga și bogată tradiție care a condus la apariția miturilor despre evrei putem enumera: miturile legate de portretul fizic (păr, barbă și perciuni rituali, „jidă murdar” vs. „jidă împuțit”, de ce evreii au pistrii?), portretul profesional (evreul cămătar, meseriaș, negustor, lăutar), portretul moral și intelectual (inteligent, viclean, laș), portretul mitic și magic (evreul vrăjitor, evreul văzut ca Jidovul Rătăcitor, de ce evreii nu mănâncă carne de porc).

Odată existent, undele de șoc pe care le produce mitul, rămân pentru mult timp active având puterea de a răsturna orice ordine prestabilită. Deși s-a constatat și în rândul clasei de sus prejudecăți față de evrei, sursa acestora este regăsită tot în rândul populației rurale care, prin utilizarea repetată a diverselor idei antisemite, a dat naștere miturilor, care după opinia „cercetătorilor (din toate școlile) ai fenomenului împărtășesc teza conform căreia mitul este simplificator, integrator și ordonator, fiind în măsură să restructureze mentalul. Mitul are - ca să spunem așa - un rol gnoseologic: el impune faptelor o ordine și un înțeles(...). Miturile formează – cum s-a văzut nu o dată în istorie – noi comportamente colective; ele structurează și restructurează grupurile etnice, grupările sociale și politice, integrând și reintegrând individul cu firești tentații anarhice...”¹¹. Se observă că epicentrul acestor distorsiuni în mentalitate pleacă din colectivitatea rurală, dar și „rolul gnoseologic”. Se poate înțelege acum cu ușurință de ce evreii nu au beneficiat de o recunoaștere transparentă, imediată, în liniile realității, ci au fost sortiți unei imagini de sine pervertită și modelată pe șabloanele stereotipurilor existente. Datorită cristalizării acestor mituri, istoria evreilor a fost dictată și ordonată în funcție de acestea, ei trăind și desfășurându-și activitatea într-o zonă a istoriei mistificată.

¹¹Apud Eugen Negrici, *op. cit*, pag 12

Bibliografie

1. Andre Neher, *Cheile Identității Iudaice*, București, Ed. Haseffer, 2001
2. Andrei Oișteanu, *Mythos și Logos. Studii și eseuri de antropologie culturală*, București, Ed. Nemira, 1998
3. Andrei Oisteanu, *Imaginea Evreului În Cultura Română*, București, Ed. Humanistas, 2004
4. Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, București, Ed. Cartea Românească, 2008
5. Florin Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*, București, Editura Compania, 2003
6. Fundoianu, B., *Opere I, Poezia antumă*, /ediție critică de Paul Daniel, George Zarafu și
7. Mircea Martin, Ed. Art, 2012
8. Leon Volovici, *Ideologia naționalistă și problema evreiască în România anilor '30*, București, Ed. Humanitas
10. Tom Sandqvist, *Dada Est. Românii de la Cabaret Voltaire*, București, Ed. ICR, 2010

THE DESCRIPTION, THE ACTIVITY AND THE FUNCTIONING OF THE HOUSE OF TOLERANCE IN FRANCE IN THE NINETEENTH CENTURY

Mădălina Ioana Tok

PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: In the nineteenth century, the phenomenon of prostitution in France was more widespread than ever. In October 12, 1804 Police Commissioner Dubois establishes the functioning of the house of tolerance in order to prevent venereal disease and to insure the social order. The houses cannot settle in the vicinity of schools, temples of worship or certain hotels. Regarding the registration of the prostitutes, each girl will be questioned about his personal life and family. After the interrogation, the girl will have a sanitary control. Therefore, the girl who is registered in the house of tolerance will meet the needs of the customers. Upon entry, a certain mystery dominates everywhere. All the decorations are used to ensure customer's comfort and sense of security. If we talk about the functioning, the house has a master-woman who was keeping the order and the activity of the house. Ancient prostitutes, these women are at the head of the house and have a very inappropriate behavior against the prostitutes. The madam imposes debts to the prostitutes and she is allowed to increase the prices. If sometimes the girls do not respect the established order, they are punished. The brothel keeper believes that money is the only way to be better in front of others and the only condition in order to be powerful. If necessary, she often resorts to violence. However, the order and the balance that should exist within are rapidly destroyed because usually it imposes rules which cannot be accomplished and finally the prostitution changes or evolves into other forms.

Keywords: house of tolerance, prostitutes, brothel keeper, decoration, discipline.

Au XIXe siècle, le phénomène de la prostitution en France est plus répandu que jamais. Pour assurer l'ordre social et la prévention des maladies vénériennes, l'État a décidé de le

contrôler. Pendant le réglementarisme français, la prostitution a été reconnue comme légale, mais ne pouvait être exercée que dans les maisons de tolérances.

Bien qu'il y ait beaucoup de sources lorsqu'il s'agit du thème de la prostitution, il y a peu de filles qui ont témoigné de leur expérience. Il faut attendre la période contemporaine pour que les filles aient le courage de se confesser. Toutefois, il y a des registres ou des lettres écrites par les prostituées qui peuvent aider à la description de la maison de tolérance et des activités à l'intérieur de ces demeures.¹

Selon Louis Fiaux² c'est la police des mœurs qui apparaît d'abord en 1802 pour assurer la paix publique et contrôler le phénomène de la prostitution. Deux ans après, plus précisément le 12 octobre 1804 le préfet de police Dubois instaure les maisons publiques. Même si les maisons existaient avant cette année, elles n'étaient pas sous la surveillance de l'État, c'est la raison pour laquelle leur existence devient officielle sous le contrôle du réglementarisme.³

Ainsi, « la maison de tolérance assure la tranquillité de la rue, la morale et l'hygiène publiques : c'est à ce titre un pilier de l'ordre social. »⁴ Une fois inscrite dans une maison, la fille publique ne représente plus un danger parce que sa liberté aurait pu créer du scandale et de l'agitation parmi les gens. C'est la raison pour laquelle tout ce qui se passe a lieu seulement à l'intérieur d'une chambre. L'existence de la maison confère également une morale publique. Les réglementaristes croient que c'est une bonne manière de maintenir l'ordre et la décence de la ville. Troisièmement, c'est une façon de maintenir l'hygiène par le contrôle de la santé et par la surveillance permanente dans les demeures.

Il faut encore mentionner que les maisons de tolérance ne peuvent pas s'établir à la proximité des écoles, des temples de culte ou de certains hôtels garnis. La raison pour laquelle il ne faut pas avoir des maisons près de ces établissements est certainement la morale publique surtout lorsqu'il s'agit d'une école ou d'un temple. En ce qui concerne les hôtels il s'agit toujours d'une question de morale surtout pour les étrangers qui visitent le pays et qui ne doivent pas se faire une mauvaise image de la société. Beaucoup de touristes ont fait des réclamations concernant les voisinages, c'est la raison pour laquelle la société souhaite éviter les plaintes. Une

¹ Alain Corbin, *Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19e siècle)*, Paris, Flammarion, 1982, p. 87.

² C'était un ancien membre du conseil municipal de Paris au XIXe siècle.

³ Louis Fiaux, *Les maisons de tolérance. Leur fermeture*, Paris, Georges Carre éditeur, 1892, p. 1.

⁴ *Ibid.*, p. 2.

autre raison c'est la confusion des personnes qui auraient pu entrer dans l'hôtel en croyant que c'est une maison de tolérance. De cette manière, l'administration essaye d'éviter le trouble parmi les personnes honnêtes.⁵

En ce qui concerne l'inscription des prostituées, il faut mentionner que certaines filles viennent s'inscrire volontairement tandis que d'autres sont inscrites par une dame de maison. Il y a aussi des filles arrêtées par les inspecteurs. Dans ce cas, on prend les détails personnels, c'est-à-dire son nom et prénom, son âge, sa profession, le lieu de sa naissance. Le bulletin sera porté par un inspecteur au bureau des renseignements judiciaires. Chaque fille sera interrogée sur sa vie personnelle, sur sa famille. On vérifie aussi son état de santé. Les réponses seront notées dans un procès verbal. Après l'interrogatoire, la fille sera menée au contrôle sanitaire et le médecin notera sur son bulletin le résultat des analyses médicales qui fera partie de son dossier. Entre temps arrivera la réponse du bureau des renseignements judiciaire qui avait vérifié la véracité de l'interrogatoire.⁶

Dès lors, la fille inscrite habitera dans cette maison de tolérance et devra satisfaire les besoins de la clientèle. La plupart des hommes qui fréquentaient les maisons provenaient des familles bourgeoises riches, c'est la raison pour laquelle tant les filles que les intérieurs de ces demeures devaient s'élever à leur hauteur.

De cette manière, analysons l'intérieur des maisons pour avoir une idée sur l'ambiance et l'atmosphère de l'époque. Dans l'intérieur de la chambre il y a un lit entouré de colonnes et de draperies, sur le meuble en marbre il y a toujours des bouteilles de parfum, au moins un miroir et la lumière diffusée par les lampes à gaz.⁷ Dès l'entrée, un air mystérieux domine partout.

Il n'est pas difficile de ressentir la discrétion et avoir en même temps l'impression que toute l'activité pourrait être facilement observée. L'escalier est pourvu d'un tapis et il y a des paliers et des draperies partout pour que les personnes qui montent et qui descendent ne se rencontrent pas. De cette façon on évite les situations gênantes. Il y a de très nombreux salons garnis de tapis épais, des lustres, des bronzes et des glaces qui sont partout. Les divans et les tableaux ne manquent pas surtout ceux qui présentent des scènes mythologiques. Il y a des

⁵ A.J.B. Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris*, J.-B. Baillière et fils, 1857. pp. 274-277.

⁶ *Ibid.*, pp. 351-353.

⁷ Alain Corbin, *Les filles de noce*, op. cit., pp. 89-90.

plantes et des fleurs partout justement pour dégager la sensualité au milieu du luxe. Toutes les décorations servent à assurer le confort du client et le sentiment de sécurité.⁸

S'il faut parler du fonctionnement de l'entreprise, il faut décrire d'abord le portrait de la tenancière, c'est-à-dire la femme-maître qui devait assurer l'ordre et l'activité de la maison. Anciennes prostituées, ces femmes sont à la tête de la maison et ont un comportement très dur à l'égard des prostituées. Elles jouent un rôle significatif dans ce système du début du XIXe siècle jusqu'en 1946 avec la fermeture des maisons de tolérance, période qui correspond à l'échec du réglementarisme.⁹

En ce qui concerne l'ancien métier des tenancières, certaines ont été des filles de rues qui ont réussi à sauver des économies, d'autres ont été des commerçantes bourgeoises qui ont décidé de diriger une maison et de conduire une bonne affaire¹⁰. D'habitude, les tenancières doivent être un peu plus âgées que les prostituées afin de présenter une bonne tenue et une certaine autorité devant les filles. Elles doivent maintenir également l'ordre à l'intérieur des demeures. L'âge moyen est entre 26 et 52 ans et pour que la femme devienne dame de maison, elle doit avoir de l'énergie et des caractéristiques masculins. Pour qu'elle soit admise dans cette fonction, elle doit être honnête c'est-à-dire avoir de bons antécédents. Si elle n'a pas favorisé la prostitution clandestine et si elle sait respecter les règles, cela signifie qu'elle a toutes les qualités nécessaires pour conduire la maison.¹¹

Lorsqu'une dame souhaite tenir une maison de tolérance dans la capitale, elle doit d'abord recevoir le consentement de son mari et doit négocier l'établissement avec la propriétaire. Ensuite, la dame doit adresser une lettre au préfet de police. Pour donner une réponse, les agents organisent une enquête pour faire une investigation des antécédents de la femme. Si la réponse est positive, elle reçoit un livre sur lequel elle doit enregistrer les prostituées et y marquer le résultat de leurs analyses. Si la tenancière devient victime d'un vol ou

⁸ Louis Fiaux, *Les maisons de tolérance. Leur fermeture*, op. cit., pp. 250-251.

⁹ Jacques Termeau, « Tenancières au XIXe siècle en province. Les tenancières de maisons de tolérance dans les départements du Maine-et-Loire, de la Mayenne et de la Sarthe, du début du XIXe siècle au milieu du XXe siècle. » In: *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*. Tome 94, numéro 2, 1987. pp. 199, disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/abpo_0399-0826_1987_num_94_2_3253.

¹⁰ Alain Corbin, *Les filles de noce*, op. cit., p. 99.

¹¹ A.J.B. Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris*, op. cit., pp. 409-411.

d'un autre type de problème, elle doit faire appel au préfet de police. Il a le droit de retirer un registre, d'exercer des poursuites ou de fermer la maison.¹²

Pour présenter comment fonctionne l'activité d'une maison, il faut mentionner que les tenancières ne doivent pas vivre avec leur mari à l'intérieur. D'habitude le mari a presque la même occupation que son épouse, c'est-à-dire lui aussi peut tenir un local, mais un café ou un hôtel. Il joue souvent le rôle d'agent recruteur.¹³ Les tenancières doivent maintenir l'ordre des maisons, c'est la raison pour laquelle elles ont d'habitude des relations avec l'extérieur pour renouveler le personnel. Mais le plus souvent elles partagent la recherche avec une sous-maitresse qui est l'assistante de la tenancière. Celle-ci se charge des besoins nécessaires à l'intérieur et maintient la relation entre les clients et les pensionnaires.¹⁴

Un autre aspect important c'est la relation entre la tenancière et les pensionnaires. Ainsi, selon Alain Corbin, les relations entre les deux ne sont pas tout à fait des relations d'amitié surtout lorsqu'il s'agit de l'argent gagné :

À l'intérieur de la maison, les prostituées sont soumises à un règlement [...]. Dès le premier jour, une comptabilité en partie double est ouverte entre la tenancière et la nouvelle pensionnaire. En théorie, la première doit à la fille le logement, la nourriture, les vêtements d'intérieur, le chauffage, l'éclairage et le blanchissage ; en revanche, à Paris tout au moins, c'est elle qui touche le prix des passes et des couchers. Une fille d'amour doit donc se contenter des gants, c'est-à-dire des cadeaux des clients. Toutefois, lorsqu'elle est simple pensionnaire, la fille encaisse la moitié du produit des passes mais doit verser à la tenancière une pension mensuelle [...] Toute l'habileté de la tenancière consiste à pousser son employé à contracter des dettes [...]¹⁵

De cette façon, la tenancière impose des dettes à la fille prostituée et en plus elle se permet de gonfler les tarifs. Parmi les dettes il faut préciser : la commission pour l'agent recruteur, la manucure et la pédicure, la coiffure, les visites du médecin et les médicaments. De plus, comme la fille n'est pas autorisée à sortir quand elle le veut, la tenancière se procure des choses dont la fille a besoin constamment et qu'elle vend à un prix exagéré : des parfums, des

¹² Alain Corbin, *Les filles de noce*, op. cit., pp. 105-106.

¹³ *Ibid.*, pp. 106-107.

¹⁴ Jacques Termeau, « Tenancières au XIXe siècle en province. Les tenancières de maisons de tolérance dans les départements du Maine-et-Loire, de la Mayenne et de la Sarthe, du début du XIXe siècle au milieu du XXe siècle », op. cit., p. 213.

¹⁵ Alain Corbin, *Les filles de noce*, op. cit., p. 119.

cigarettes, des vêtements, des bougies, etc. Si parfois les filles ne respectent pas l'ordre établi, elles sont punies. Et évidemment comme tout manquement aux règles doit être payé, la tenancière leur réclame une amende, et donc un tarif considérable.¹⁶

Ce fait révèle le désir de la tenancière de tenir face à la fille prostituée en essayant d'inventer divers subterfuges pour gagner plus. Mais, à part ces relations entre les femmes et la lutte pour acquérir le pouvoir, il faut constater que les femmes tenancières croient que l'argent est le seul moyen pour être meilleure devant les autres et que c'est la seule condition à accomplir pour les dominer. Au besoin, elle recourt souvent à la violence à cause de leur tempérament colérique, elles crient et sont irascibles presque toujours. La jalousie est un autre trait de caractère et se manifeste surtout contre les jeunes filles de la maison, c'est la raison pour laquelle les filles sont très unies et solidaires.

Pour conclure, nous remarquons l'image de la maison de tolérance, les activités et le fonctionnement de l'entreprise. L'ordre et l'équilibre qui devrait exister à l'intérieur est rapidement détruit parce que d'habitude on impose des règles mais qu'il est difficile de les respecter. Tout ce système a été construit pour un meilleur contrôle du phénomène prostitutionnel, mais parfois les choses passées à l'intérieur échappaient à l'œil. Toutes ces petites tromperies de la tenancière mais aussi le désir des filles d'être indépendantes causeront petit à petit le changement de la prostitution, une évolution vers une autre forme et le déclin de l'existence des maisons de tolérance.

¹⁶*Ibid.*, pp. 119-120.

Bibliografie :

1. CORBIN, Alain, *Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19e siècle)*, Paris, Flammarion, 1982.
2. FIAUX, Louis, *Les maisons de tolérance. Leur fermeture*, Paris, Georges Carre éditeur, 1892.
3. PARENT-DUCHÂTELET, A.J.B., *De la prostitution dans la ville de Paris*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1857.
4. TERMEAU, Jacques, « Tenancières au XIXe siècle en province. Les tenancières de maisons de tolérance dans les départements du Maine-et-Loire, de la Mayenne et de la Sarthe, du début du XIXe siècle au milieu du XXe siècle », dans : *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*. Tome 94, numéro 2, 1987, disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/abpo_0399-826_1987_num_94_2_3253.

THE SPACE OUTBIDDING IN THE HALLIPA SERIES. THE URBAN VS. RURAL CULTURAL TOPOS. INNER SPACE VS. OUTER SPACE

Simona Liutiev

PhD Student, University of Pitești

Abstract: In Hortensia Papadat Bengescu's works space becomes a central topos and it can be seen from multiple perspectives depending on the number of characters. The space marks their destiny. There is a metropolitan, civilized enclave, a libertine, feminine emancipation culture in which refinement coexists with regression. "The living citadel" relates almost organically to the characters, the writer often finds the opportunity to actually make urbanization theories in which the lucid relative urban culture opposes to the provincial, landed property culture. The city is a physical reality overcoming all the natural laws, a hybrid creature; Bucharest is a living character of the novel. Travels, trips, evasions, journeys are just compositional artifices meant to emphasize the spleen, not initiation occasions, not assuming a virtual return like Thomas Mann's protagonists. Going out is actually an escape from domestic space, occasion of introspection and biographical catching up. There is a completely shut world, both towards inside and outside, the only way out for the characters leads to their most intimate ego; they've exiled their bastard sons or daughters, they've hid their faults, and finally they've hid themselves. Isolation reaches out antisocial dimensions for Ina's mother and for Walter. As for the journey alongside a not loved companion, it leads nowhere. The city is seen in the third novel of the series as an escaping alternative, a shelter, there's an outbid of inner topos (micro or subspaces) in the novel architecture, in fact a proof of environmental inadaptability, a topos regressing from merely sedentary life to sickly and ultimately destructive life. These interior environments the characters built as alternative borders for the other living type (the Baldovin, Borodin or Maxențiu palaces, the mansion at Gârla, Walter's sanatorium, the house on the Izvor street, halls, living rooms, laboratories, desk rooms, work rooms, cafes, hospitals, beds, compartments, cars, chronotopos like staircases, roads, streets, marketplace), they all alternate depending on the characters' psychical and social availability, whether they feel the need to lock themselves up or they long for fresh air and clean spaces. Houses are environments in which characters make their separate ways. The bigger the house, the more the families, which are actually small and put together only by conventions and situations they want to forget, become estranged in rooms made in their

similitude, mini-universes accomplice to extinguish and disguising with each restoration a suffering impossible for others to explain. The village or Terra Matter, Costel Petrescu's Brăila, Aneta Pascu's Vashui or Nory Baldovin's Gârlele, are escaping topos, alternatives for the strenuous metropolis of Bucharest; the capital city's dynamic way of life they oppose a compelled static living as if they choose coming back to Ithaca, to their inner centre. This space gives them neutral comfort, but the compensation comes through the exercise of nostalgically childhood remembering. The last novel of the series, *Stranger*, ends up with a resigned return of the last survivors to Gârlele, a sort of fate acceptance, a full stop and over again.

Key word: topos, urbanization, provincialism, static, fate acceptance.

Nu era o noutate în epocă să faci din toposuri metapersonaje, să le atribui conotații psihanalitice, o făcuseră Balzac, Dickens, Dostoievski, Proust, Thomas Mann. Așa cum remarcase Constantin Ciopraga, spațiul este ”cadru experimental pentru studierea relațiilor de tot felul”.¹ La Hortensia Papadat Bengescu el devine un topos central și poate fi văzut din tot atâtea perspective câte personaje sunt și reușește să le marcheze destinul prin impactul său. Există o enclavă a metropolei, castel, conac, domeniu senioral cu compartimentele sale: bibliotecă, birou, galerie de tablouri, căci ”degenerescența superioară nu poate apărea decât în straturile sociale superioare afectate de morbul civilizației.”² Se aplică iarăși unul dintre paradoxurile decadente, coexistența subiectului exclusiv citadin cu erotismul informat cultural, articulat pe o cultură a libertinismului, a emancipării personajului feminin, a rafinamentului cu regresia, a eleganței cu violența. ”Cetatea vie” relaționează aproape organic cu personajele, iar deseori scriitoarea găsește prilej pentru adevărate teorii ale urbanizării, o cultură urbană a lucidității și relativității, privită mai ales în relație antagonică cu moșia, provincialismul. Mini cugetă cu ocazia întoarcerii de la moșia Hallipilor că ”Omul scos din incinta orașului, simte legătura lui cu natura, redevine parcelă din ea, își reia dimensiunile miniaturale, i se estompează conturul i se anesteziază sufletul”.³ Orașul este perceput aproape ca ”o realitate fizică, uneori zâmbitoare, fermecătoare,

¹C-tin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Ed. Junimea, Iași, 1973, p. 204;

²Gh. Vladislav, *Romanul românesc*, în *Pagini alese*, anul II, nr 6, sambata 20 aprilie, 1902, p. 4;

³Hortensia Papadat Bengescu, *Opere III, , Fecioare Despletite, editia Eugenia Tudor,Ed Minerva, București, 1970*, p. 38;

care îmbrățișează, cu o existență autonomă, care poate fi percepută prin observație directă”,⁴ **un topoi** care suportă aceeași mutație periferică, devenind ”necropolă-muzeu care ne situează în centrul citadin al civilizației, decadența fiind atributul tare al oricărei culturi metropolitane, metropola fiind prin definiție o sinteză de decadență și progres, loc geometric al modernității care împrumută adesea chipul bohemei sale”.⁵ Cu cât un scriitor alege ”să plonjeze în imundul erotic al luxuriei citadine”⁶ și scoate de acolo mostre de imoralități și nevroze ereditare, cu atât el este mai vulnerabil în fața criticii naționalist-provinciale, până la xenofobie. Percepția fiziologică a orașului e întărită de coexistența cu demonicul, sărăcia, cu spiritul ”sacru” al cetății, iar toponimia reală ce contravine subiectivismului exagerat, pe linia geocriticii lui Bertrand Westphal ”opera literară este un arhipieleag constituit din interacțiunea spațiilor-insule”.⁷ Cu toate acestea este evidentă preferința Hortensiei Papadat Bengescu pentru interioare. După ce a stabilit detaliile spațiale exterioare în primul volum *Fecioarele despletite*, odată cu cel de-al doilea, *Concert din muzică de Bach*, orașul devine doar decor pentru o evoluție mai mult interioară. În *Drumul ascuns orașul* este doar o alternativă de evadare din castel, sanatoriu, salon, din interiorul ostentativului Buick, Walter și Coca Aimée, Lenora văd orașul fie ca pe un mod de afirmare, fie ca o periclitare a existenței; în timp ce pentru Lică este cadrul perfect de lansare. Pentru Aneta Pascu, din *Rădăcini*, spațiul deschis compensează sedentarismul printr-o nepotolită sete de explorare, cu toate acestea ”Bucureștiul paradis, iar locuitorii lui făpturi miraculoase”⁸ nu o vor ajuta în inserția socială. În ciuda activismului ei zilnic, ea suferă de lipsă de dinamism ca personaj, relațiile ei sunt iluzorii, ipotetice însă, nici în momentele cele mai grele, vasluianca nu va nega orașului supremația dintr-o nevoie maladivă de a aparține orașului. Până și imobilizării sale îi găsește o legătură cu ”Orașul”, acest București care este unul dintre personajele vii ale romanului, fără de care tragedia Anetei din Vaslui ar fi de neînțeles, ” un Oraș fără echivalent la vreun alt prozator român”.⁹ Cu excepția pasajelor când personajele călătoresc în străinătate, ca un ultim refugiu din fața climatului nesănătos al acestei civilizații sau din fața vremurilor tulburi ce se anunță, în salubra Elveție sau Austrie, câteva personaje reușesc să se elibereze de corvoada

⁴S. Damian, *Intrarea în castel*, Ed. Cartea Românească, București, 1970, p.150;

⁵Angelo Mitchievici, *Decadență și decadentism*, Ed. Curtea Veche, București, 2011 p. 23-24;

⁶Idem p. 27;

⁷Bertrand Westphal, *La Geocritique mode d'emploi*, PULIM: Limoges, coll .Espaces Humains, no 0, 2000, pp. 9-40;

⁸Hortensia Papadat Bengescu, *Rădăcini*, ed. cit, p. 32;

⁹M. Ungheanu, *Hortensia Papadat Bengescu, Rădăcini*, în Luceafărul , an XVIII, nr 9 (670), 1 martie, 1975, p. 2;

acestui încastrant topos, metropola, și se redă dreptul la supremație spațiului exterior, provincial, un fel de a doua șansă, de care inițial nu sunt convinși, dar pe care vor încerca să o fructifice. Pentru Aneta escapadele ei erau cruciade, Bucureștiul, un paradis, locuitorii ei, ”ființe miraculoase”.¹⁰ ”Bucureștiul cheilor, al cinematografelor, al tramvaielor, al tribunalului, al femeilor de stradă, al halelor este unul dintre personajele vii, seducătoare ale romanului. Cu toate acestea, prea puține evenimente se petrec în exterior, orașul fiind doar o scenă. Lidia Bote¹¹ opinează că nu exista la noi încă o cultură metropolitană solidă, o dinamică citadină angoasantă specific civilizațiilor avansate, care să poată constitui material pentru un profil decadent, simbolist în speță. Orașul este o realitate fizică, ce învinge toate legile firii, ”cu existență autonomă, care poate fi percepută prin observație directă”.¹² În ultimul roman, *Străina*, Bucureștiul este perceput de ultimii reprezentanți prin alianță ai ciclului, ca un oraș hibrid, care ”avea acel freamăt al epocelor de transformare, cât și pitorescul contrastelor”.¹³

Drumul, evaziunea, călătoria, plimbarea sunt doar artificii de compoziție care sunt menite să insiste asupra plictisului, nicidecum prilej de inițiere, chiar fără o posibilă reîntoarcere ca la eroii lui Thomas Mann. De la inițialele periurii ale Anetei Pascu ca o umbră cu scop erotico-vânătoresc între 6-8 seara pe Bulevardul Elisabeta, la cele rarissime ale lui Walter cu mașina personală zilnic la ora 6, la ieșirile Inei, ca act vindicativ împotriva lui Marcian, cu trenul, taxiul, tramvaiul, pe jos, prin oraș sau prin sat, la fuga propriu-zisă din căsnicia cu Lucian și din realitate, aceste ieșiri sunt de fapt evadări din spațiul casei, prilejuri de introspecție și de recuperare a unor date biografice. ”Oamenii se rătăcesc din necesitate pentru că ei nu sunt drumuri adevărate”¹⁴ afirma Thomas Mann. Este zugrăvită o lume închisă, nu doar spre exterior, ci și spre interior, singura deschidere având-o personajele doar înspre ele însele, o lume care după ce și-a alungat bastarzii, și-a camuflat tarele, s-a camuflat apoi pe și în sine. Clastrarea atinge cote antisociale la mama Inei și la Walter. Cât despre drumul alături de un partener neîubit, el va duce nicăieri ”Iată că iubim și suntem iubiți la întâmplare...alături cu drumul. Drumul îl facem cu alții, pe care nu-i iubim sau ei nu ne iubesc...și nimic nu se alege din

¹⁰Hortensia Papadat Bengescu, *Rădăcini*, ed. cit., p. 133;

¹¹Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, E.P.L., Buc, 1966, p. 62;

¹²S. Damian, op. cit, p. 150;

¹³Hortensia Papadat Bengescu, *Străina, Opere*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și artă, note și comentarii de Gabriela Omăt, Studiu introductiv Eugen Simion, București, 2012, p. 503;

¹⁴Thomas Mann în Peressicius, *Scriitori români*, vol. III, Ed. Minerva, București, 1989, p. 269;

nimic”.¹⁵ Singură Elena era femeia potrivită la locul potrivit, până și drumul ei după moarte nu poate fi perceput decât pe calea dreaptă, iar Lucian se oferă prin distanțarea doliului să o conducă pe acele poteci necunoscute până la Marcian. Și în Marcian coabitau laolaltă divinul sublim cu umanul ridicol. Până și potecile întortocheate și întunecoase ale lui Nory promiteau odată căsătorită ”un drum neted”¹⁶ pe care însă se va împiedica învrăjbită și penibil.

Mai ales pentru Nory, relația cu spațiul contribuie la înțelegerea personajului în etapele contrastante ale vieții sale, pentru ca, în ultimul roman, să nu mai întâlnim nici urmă de persiflare la adresa cronotopilor rurali. Mutarea cu mama și sora ei în aceeași casă îi aduce sentimente ce depășesc puterea ei de înțelegere, îi aduc, la 34 de ani o stabilitate emoțională pe care o mai simțise doar în casa bunicilor ”Casă!...Un ecou obsedant!..Noutate încă proaspătă...Casă...Acasă!”¹⁷ Viața la țară cerea chipuri plăcute, sporea nevoia de comunicare, însă Nory reușește să ia în stăpânire spațiul de la Gârla, care îi declanșează nevoia stabilității ce se va confirma în ultimul roman. În *Străina*, alături de boier Grecu, Nory își va întemeia o familie așa cum înțelege ea, păstrându-și activismul și vivacitatea, menajul lor reducându-se doar la o strămutare dintr-o casă în alta ”În concepția lui Boier Grecu, vecina Nory se așezase în pensiune la casa lui, iar el consimțise a fi pensionarul ei în propria lui casă”.¹⁸ Casa lui Grecu părea o insulă îngrădită, din care Nory se dădea dusă nepermis de mult. Casa Elenei era făcută de arhitectul Marcu, avea diferite intrări, camere cu băi proprii, mobiler Ludovic, cu toate acestea ea și Marcian au locuit majoritatea timpului separat, ea la București, el în Elveția. După moartea lui Marcian are emoții privind moștenirea casei, iar lui Lucian îi datorează salvarea ei ”Domnul ăsta mi-a salvat casa, și casa asta e pentru mine tot”.¹⁹ De asemenea și în casa lui Lucian era la mare căutare mobila veche, de la anticariat, chiar dacă incomodă și foarte puțin solidă. Pentru Ina, casă nu a însemnat nici lângă părinții ei pe Știrbei, unde trăiau toți contrar firii lor, nici la părinții adoptivi unde, în ciuda confortului, permanent s-a simțit străină, nici în casa unde și-a consumat mariajul cu Lucian unde i s-a refuzat decorarea sau micile preocupări de stăpână.

Orașul va fi păstrat din al treilea roman doar ca variantă de evadare, fiind supralicitate în arhitectura romanescă **toposurile interiorității** (micro sau sub-spații), un refugiu, de fapt o

¹⁵Hortensia Papadat Bengescu, *Străina*, ed. cit, p. 349;

¹⁶Idem, p. 10;

¹⁷Hortensia Papadat Bengescu, *Rădăcini*, ed. cit, p. 18;

¹⁸Hortensia Papadat Bengescu, *Străina*, ed. cit, p. 20;

¹⁹Idem, p. 252;

certificare a inadaptabilității la mediu, un topos care involuează de la simplu sedentarism, la maladiiv și, mai apoi, distructiv. Aceste medii interioare construite de personaje ca bariere alternative la celălalt tip de viață, sunt o "realitate a separării, fie că se cheamă excludere sau plecare, rămâne mereu primordială".²⁰ Toposuri ale interiorității gen palatul Baldovin, Borodin sau al lui Maxențiu, conacul de la Gârla, sanatoriul lui Walter, casa de pe Izvor, saloane, sufragerii, laboratoare, cabinete, birouri, ateliere, cafenele, internatul, patul, vagonul, automobilul, cronotopi precum scara, drumul, strada, piața publică, alternează în funcție de disponibilitățile psihice și sociale ale personajelor, care, când se claustrează, când simt nevoia de aer și curățenie. Casele ajung medii în care personajele își croiesc drumuri separate "În interiorul acestei parcele, ceilalți indivizi, chiar aceia a căror existență ar trebui să însemne mai mult (soți, prieteni, copii), nu ocupă decât un loc cu totul marginal și nu sunt observați decât cu un soi de surpriză amestecată cu o ușoară repulsie"²¹ sau sunt ținuti prin dependențe, nu prea la vedere, cum e cazul bătrânilor. Cu cât casa este mai mare, familiile, puțin numeroase, puse laolaltă de către convenții și situații pe care le vor uita, se depărtează în camere, birouri, studiouri imaginate după chipul și asemănarea lor, miniuniversuri complice la stingere și care camuflează cu fiecare renovare, amenajare o suferință inexplicabilă pentru ceilalți. Moda camerelor separate, tipic aristocrației, le convenea de minune Adei Razu și lui Maxențiu, Cocăi Aimée și lui Walter, lui Nory și Boierului Grecu, Inei și lui Lucian, așa cum le conveniseră și părinților lui Nory, reprezentând un stil de viață redus la cultul aparențelor. Niciodată prezența cuplului nu este suficientă în spațiul casnic, de unde și "mirajul terțului".²² Fie că vorbim de un sedentarism autoimpus, ca al Corneliei sau de un domiciliu recuperator, în cazul lui Nory, cu excepția unor personaje ale toposului exterior, ca Ada și Lică, toate celelalte suferă de un cult al interiorității care le servește drept garant iluzoriu al fericirii.

Subsolurile, cu spațiul complementar mansarda, păstrează o conotație de regres. Moșica Mari pe care nimeni nu o mai vizitează după mutare și care percepe subsolul ca pe o înfrângere, va accede într-un final la fosta casă a Inei de pe Stirbei. La fel și în cazul gemenilor Hallipa, care se întrețineau cu Sia în subsolul facultății, sau al voluptoasei mame a lui Maxențiu care-și târa plodul prin subsoluri. Hotelul din Călărași în care moare tatăl Inei sau casa de toleranță în care

²⁰**Toma Pavel**, *Gândirea romanului*, trad Mihaela Mancaș, Ed Humanitas, București, 2008, p. 371;

²¹**M. Bahtin**, *Probleme de literatură și estetică*, trad. Nicolae Iliescu, prefată Marian Vasile, Ed. Univers, București, 1982, p. 480-481;

²²**Carmen Georgeta Ardelean**, *op. cit.*, p. 147;

locuise Lucian cât se întreține cu matroana, sunt variante peiorative ale casei. Spațiile luxoase sunt abandonate în romanul *Logodnicul*, unde Nina Dragu este nevoită să se mute la unchiul său într-un subsol de mahala. Subsolul fiind un simbol freudian al subconștientului, în el și variațiunile sale se petrec cele mai reprobabile fapte și gesturi pe care însele personajele le-ar descalifica.

Biroul, spațiu exclusiv bărbătesc, de creație, de lucru, de surghiun, devine în ultimul roman, *Străina* spațiu sacru pentru toate personajele masculine. Boier Grecu doarme permanent în birou alături de prețioasele colecții, Walter își mută cabinetul în birou și își pune santinelă ca să-și poată desfășura în taină cercetările de alchimist, Marcian creează zi și noapte la lumina unui bec albastru, deoarece îl deranja lumina albă, Lucian interzice Inei să intre în birou chiar în caz de incendiu, Ghiță Vlad doarme în biroul de la spital, Costel Petrescu rămâne adesea peste program la birou deoarece lucrează încet, dar sigur. În tot acest timp, restul caselor masive, nu reușesc să acopere cu preocupări timpul stăpânelor, care își croiesc un refugiu pe măsura lor într-o lume/ casă/ familie ideală. Casa lui Walter va deveni a statului, la fel ca și casa Elenei, cu mențiunea de muzeu sau casă de muzică.

Salonul bengescian, chiar dacă nu este un spațiu al voluptății ca la Stendhal, Balzac, Proust, este un loc unde "se dezlănțuie și se încaieră puzderii de nervi și de instincte"²³ unde dezrădăcinării simțeau nevoia să se armonizeze fiecare în ton cu partitura cea mai bună a vieții lor, în dizarmonie generală. Burghezia reconstruiește tradiția franceză aristocratică a salonului, iar concertul din al doilea volum constituie un mijloc de legitimare a relațiilor din cadrul burgheziei. Ilustrative în acest sens, în plan real, sunt salonul grupării de la Medan, cenaclul lui Macedonschi, al lui Bogdan- Pitești, unde oaspeții simțeau nevoia să-ți cânte cele mai bune partituri omenesti.²⁴ Niciun personaj nu reușește să-și perceapă casa ca pe o *Alma Matter*, centrul universului personal. Casa, acest *power of archetype* ce ar trebui să arate nevoia de familie, de dragoste, de identitate la circumstanțele vieții, se populează pe parcursul a trei generații cu reprezentanți din ce în ce mai puțin numeroși, pentru ca să le supraviețuiască apoi tuturora, ducând în pereții lor amprenta unor tablouri din care răzbat tabieturi și vieți greu de recunoscut, pentru ca apoi să devină bunuri ale statului.

Sanatoriul, asemănat de prozatoare unei sere, este insula doctorului Walter unde nu e loc

²³ Al. Protopopescu-, *Romanul psihologic românesc*, Ed. Eminescu, București, 1978, p. 119-121;

²⁴ *Ibidem*;

decât pentru artificial, doctorul însuși prin sinucidere atingând condiția supremă a actului estetic decadent. Coca Aimée devine din femeie un artefact, fără întrebuințare erotică, exponatul potrivit, bibelou care-și caută nișa în muzeul Walter. Chiar Pundenii fuseseră pentru rahiticul Ghighi un fel de sanatoriu de odihnă.

Satul/ Terra Matter, Brăila lui Costel Petrescu, Vasluiul Anetei Pascu sau Gârlele lui Nory Baldovin, sunt toposuri de evadare, variante la metropola solicitantă care fusese pentru toți Bucureștiul, dinamismului acestuia opunându-i existența impus statică a eroilor care aleg revenirea în Ithaca. E o încercare "de retușare a unui destin neprielnic",²⁵ inițial provizorie, într-un spațiu de resurrecție care le oferă a doua șansă. Pentru Nory însă, înțelegerea relației cu spațiul este mai complicată, pentru că personajul era perfect adaptat vieții bucureștene și traversase medii diverse, chiar o încercase inițial un recul față de provincie și provinciali "cuiburi de ploșnițe".²⁶ Alina Pamfil distinge în spatele acestei traiectorii dezordonate, pe lângă o geometrie compozițională, "drumul spre centru al eroinei".²⁷ E de discutat însă forma geometrică circulară, spirală sau doar regres decadent spre avatar, căci Nory nu se întoarce cum plecase. Nevoia stabilității nu este decât rezultatul aceluia "efect Lucifer", care face dintr-un revoltat, un tacit resemnat și, când revolta nu are ca finalitate moartea, ea se va materializa într-o căsătorie a androginului. Acest spațiu îi oferă senzații neutre care sunt compensate însă prin exercițiul rememorărilor nostalgice din copilărie. Doar că Nory nu era o artistă veritabilă care să fi tânjit după ademenitoarea banalitate a vieții normale, după naiv, simplu, viu. Chiar și ultimul roman al seriei, *Străina* se încheie cu o întoarcere resemnată a ultimilor supraviețuitori la Gârlele, un fel de acceptare a fatalității, un punct și de la capăt. Despre universul urban și cel rural s-au scris numeroase cărți, printre care cea mai categorică rămâne a scriitorului realist portughez, Eca de Queiroz, *Orașul și Muntele*, Ed. Univers, București, 1987. Orașul ca eutopie și satul ca ditopie, orașul strălucitor, tentacular, deșert uman, nefast (ca la Hugo, Hoffmann, Poe, Baudelaire) care, în lipsa elementului natură va declanșa personajelor neurastenia, denumită simbolic

²⁵ **Carmen Georgeta Ardelean**, *Hortensia Papadat Bengescu "marea europeană" a literaturii române, Pledoarii*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2013, p. 136;

²⁶ **Hortensia Papadat Bengescu**, *Fecioare despletite*, ed.cit, p. 83;

²⁷ **Alina Pamfil**, *Spațialitate și temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Ed. Dacopress, Cluj-Napoca, 1993, p. 59;

”sete”.²⁸ Georgeta Ardelean vede în întoarcerea lui Nory o resurecție a mitului sebastianist portughez, conform căruia ”Orașul este cea mai mare iluzie dintre toate”.²⁹ Rămâne de actualitate întrebarea lui Thomas Mann ”Timpul e o funcțiune a spațiului? Sau invers? Oamenii au hotărât să gândească tipul ca etern și spațiul ca infinit”.³⁰ Călătoria temporală se suprapune sau se sustrage celei spațiale ”Prin regresia în timp provocată de călătorie, omul stabil, egal cu sine, conștient de responsabilitățile care-i apasă umerii, devine un vagabond: acesta e, pentru moment, singurul indiciu tipologic a regresiei pe care îl avem”.³¹ Timpul sau spațiul, care a fost primul, nici nu contează atât de mult, ci calitatea acestuia în viața noastră așa cum reiese ea din *Dr. Faustus*: ”Ce fel de timp, asta-i socoteala! Timp măreț, o nebunie de timp, timp îndrăcit, în care îți merge strălucit și arhistrălucit, iar după aceea îți merge și nițel mai rău, firește...”.³² Când coboară de la Gârlele, Ina și Lucian se simt nemuritori, experimentează resemnarea în fața fatalității și se poartă ca ultimii supraviețuitori ai unui timp de tranziție ”o punte între două veacuri, odihnă care însă, după multe semne este pe sfârșit”.³³

Bibliografie

1. Ardelean Carmen Georgeta, *Hortensia Papadat Bengescu ”marea europeană” a literaturii române, Pledoarii*, Ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2013;
2. Bahtin M., *Probleme de literatură și estetică*, trad. Nicolae Iliescu, prefață Marian Vasile, Ed. Univers, București, 1982;
3. Borbely Stefan, *Thomas Mann-Insula, Despre izolare și limite în spațiul insular*, coord. Lucian Boia, Anca Oroveanu, Simona Corlan-Ioan, Colegiul Noua Europă, București, 1999;
4. Bote Lidia, *Simbolismul românesc*, E.P.L., Buc, 1966;

²⁸ **Mihai Zamfir**, *Eca de Queiroz-ultima înfățișare*, în *România literară*, nr 3, 2006, apud. Carmen Georgeta Ardelean, op. cit., p. 142;

²⁹ **Idem G. Ardelean**, p. 143;

³⁰ **Thomas Mann**, *Muntele vrăjit*, trad din limba germană de Petru Manoliu, Ed. Rao, București, 2003, p. 441;

³¹ **Ștefan Borbely**, *Thomas Mann-Insula, Despre izolare și limite în spațiul insular*, coord. Lucian Boia, Anca Oroveanu, Simona Corlan-Ioan, Colegiul Noua Europă, București, 1999, p 158;

³² **Thomas Mann**, apud. Vasile Voia, *Tentația limitei și limita tentației. Glose la mitul faustic*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1997, p. 78;

³³ **Hortensia Papadat Bengescu**, *Opere III, Străina*, ed. cit., p. 619;

5. Ciopraga C-tin, *Personalitatea literaturii române*, Ed. Junimea, Iași, 1973;
6. Damian S., *Intrarea în castel*, Buc, Ed. Cartea Românească, 1970;
7. Mann Th., *Muntele vrăjit*, trad din limba germană de Petru Manoliu, Ed. Rao, București, 2003;
8. Mann Th, apud. Vasile Voia, *Tentația limitei și limita tentației. Glose la mitul faustic*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1997;
9. Mann Th. în Perpessicius, *Scriitori români*, vol. III, Ed. Minerva, București, 1989;
10. Mitchievici Angelo, *Decadență și decadentism*, Ed. Curtea Veche, București, 2011;
11. Pamfil Alina, *Spațialitate și temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Ed. Dacopress, Cluj-Napoca, 1993;
12. Papadat Bengescu Hortensia, *Opere I-IV*, editie si note Eugenia Tudor, prefață Ctin Ciopraga, Ed Minerva, București, 1972;
13. Papadat Bengescu Hortensia, *Opere*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și artă, note si comentarii de Gabriela Omăt, Studiu introductiv Eugen Simion, București, 2012;
14. Protopopescu Al., *Romanul psihologic românesc*, Ed. Eminescu, București, 1978
15. Toma Pavel, *Gândirea romanului*, trad. Mihaela Mancaș, Ed Humanitas, București, 2008;
16. Ungheanu M., *Hortensia Papadat Bengescu, Rădăcini*, în Luceafărul , an XVIII, nr 9 (670), 1 martie, 1975;
17. Vladislav Gh., *Romanul românesc*, în Pagini alese, anul II, nr 6, sambata 20 aprilie, 1902;
18. Westphal Bertrand, *La Geocritique mode d'emploi*, PULIM: Limoges, coll .Espaces Humains, no 0, 2000;
19. Zamfir Mihai, *Eca de Queiroz-ultima înfățișare*, în România literară, nr 3, 2006.

THE EXPOSABLE PARTS OF THE PAST

Julia Makkai

PhD Student, „Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca

Abstract: My research aims to round up those components of the social imagination that are related to Transylvania. Basically, I intend to categorize symbolic meanings attached to this region that form, and also shape our collective experience by following a certain methodology. As a surface of the analysis, I have selected contemporary and last-century literary works about Transylvania. Belletrist works, lately increasingly popular on the Hungarian book market, have an outstanding role in the appreciation of the region, because these create and shape images, identity and branding values. My analysis focuses on the components that thematise the region, I do not intend to perform an in-depth literary analysis. I also avoid demonstrating that the book market interest in Transylvania is greater, I only try to assay what these books teach about the space. My central question is: what kind of space-representations do these popular Transylvania-books create? How can they shape the image of the region? My viewpoints are suitable for comparing several novels: I attempt to analyse excerpts in which the name of the region appears explicitly, and also, the context of the name, the topoi, the narrative stereotypes and the iconography surrounding it. The focus is mainly on the characteristics of the landscape as specific to Transylvanian culture.

Keywords: présentisme, literature, social imagination, Transylvania, collective identity.

Notion bien connue des sciences sociales, les représentations constituent des contenus étant en interaction vive avec nos perceptions de monde. Elements créés et construits, ces contenus sont conçus, médiatisés et divulgués sur des surfaces différentes par les producteurs de l'industrie culturelle pour être constamment utilisés par la société, par la communauté pour laquelle ils ont été créés. Du fait de leur usage, les contenus transmis sur diverses surfaces se constituent en imaginaire sociale et définissent la gestion des espaces ainsi que l'organisation des identités, mobilisant l'image perçue et vécue des espaces et de l'identité communautaire.

Quelle sont les indentités communautaire véhiculées par la littérature hungarophone contemporaine de Transylvanie?

Après avoir défini, en m'appuyant sur les ouvrages d'Hartog, la notion de la mémoire et celle de l'approche présentiste, je m'interrogerai, dans un second temps, à la façon dont cette vision présentiste structure et régit un certain nombre de productions littéraires contemporaines

hungarophones de Transylvanie, pour tirer quelques conclusions sur le rôle de ces textes dans la formation d'une identité communautaire.

Mes recherches visent à rassembler les composantes de l'imaginaire sociale liées à la région de Transylvanie en classant les significations symboliques qui constituent et qui ne cessent de former notre expérience collective de la région. J'ai choisi d'observer ces éléments dans un certain nombre d'oeuvres littéraires contemporaines et du 20^{ème} siècle mettant en scène la région de Transylvanie. Ces productions littéraires, de plus en plus goûtées sur le marché littéraire hungarophone des dernières années, ont un rôle très important à jouer dans la formation des représentations sur la région, créant et formant une image, une identité, une valeur de marque. Sans prétendre à l'analyse générique approfondie, je focalise mon attention sur les composantes mettant en évidence la région, mon objectif étant non pas de démontrer un intérêt majeur pour la Transylvanie sur le marché littéraire, mais d'observer de plus près ce que ces livres veulent apprendre sur la région. Ma question est de savoir quelles sont les représentations spatiales créées par ces livres populaires sur la Transylvanie, et de quelle manière ils sont capables de former l'image de la région. Les critères que j'ai adoptés permettent une analyse comparative de plusieurs romans : choisissant des passages où le nom de la région apparaît explicitement, je m'intéresserai aux topoi, aux stéréotypies narratives et à l'iconographie qui en créent le contexte. Je focaliserai mon attention sur les spécificités de la description topographique d'une Transylvanie définie comme un espace culturel à part.

L'image de la société, telle qu'elle est perçue ou créée par la société même, les représentations de l'imaginaire social „ne représentent par le système des rapports axiologiques de la société : elles le créent. (...) Tout cela passe par le récit, par le visuel, en montrant et en narrant le système des rapports.”¹ Pourvus, du fait de leur nature construite, de signification, ces contenus sont capables d'activer la communauté, plus précisément ils font en sorte que „les identités communautaires délimitent l'espace et les limites de ceux-ci, ainsi que le rapport aux autres, la conception sur l'ami et sur l'ennemi, les rapports axiologiques entre le passé et l'avenir, étant – rappelons-nous des constats de Castoriadis – à la fois résultats et moyens de l'interprétation de monde de la communauté.”² De plus, c'est l'identité communautaire qui distingue la région du simple espace physique, étant l'ensemble des constructions sociales.³

La source des contenus construits est la mémoire, l'héritage et l'identité, expliqués par les historiographes par le phénomène d'un „présent à grand volume”, le *présentisme*.

Dans la présente étude, c'est dans les écrits de Zsolna Ugron, András Cserna-Szabó, György Méhes et Miklós Bánffy que j'examine les composantes actualisées de la mémoire. Une des formes de la *vision présentiste* est la mise en évidence de l'héritage culturel d'une région, favorisant des pratiques sociales comme le sauvetage ou la protection.

¹ KESZEG, Anna. *A holdbéli völgy képzelete*. Cluj-Napoca: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2015. p. 16

² KESZEG, op. cit.

³ PAASI, A. Region and Place-regional identity in question. *Progress in Human Geography*, 2003, XXVIII, no. 4, pp. 475-485.

L'expérience du temps, c'est-à-dire du rapport d'une société au temps est un des objets phares des recherches en sciences sociales, en histoire et en philosophie des dernières décennies. Cette tendance fut déclenchée par l'helléniste et historiographe François Hartog qui dans son ouvrage intitulé *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, définit les régimes d'historicité comme la façon dont une société gère son passé et en parle, marquant les modalités de la conscience de la communauté humaine.⁴

S'intéressant, à la suite de Reinhart Koselleck⁵, au *temps historique* proprement dit, Hartog le définit comme le rapport entre les expériences humaines déjà vécues (le passé) et les suppositions concernant l'avenir. Le *temps historique* est né de l'écart ou de la tension entre l'*espace d'expérience* (le passé) et l'*attente*. Comme l'écart entre l'*espace d'expérience* et l'*horizon d'attente* s'est élargi au maximum, la formation du temps historique s'est arrêté, nous explique Koselleck. De sorte qu'apparaît la sensation d'un présent sans limites, presque éternel, qui tâche malgré tout de créer son propre temps historique pour lui-même. C'est ce moment et cette perception contemporains qu' Hartog appelle *présentisme*⁶.

Cette perspective du présent élargi ou cette approche *présentiste* permet de prendre en compte à la fois le passé et le présent tout en formant ce dernier, tandis que l'historicisme met en évidence le passé pour le passé même. Pour illustrer ce phénomène, Hartog rappelle les événements du 11 septembre : dans cette nouvelle logique, l'événement a lieu, se fait voir et se commémore à la fois par la présence des caméras. Il s'enrichit tout de suite d'une *dimension historique* et c'est en cela qu'il devient *présentiste*⁷.

Cela nous fait comprendre que les médias représentent un moteur très important dans l'apparition de ce phénomène : suite à la propagation de la télévision, les médias produisent et consomment des événements en s'appuyant sur le présent. Dès le premier instant de sa naissance, le présent se veut historique et semble être passé⁸. Dans la course toujours plus accélérée vers immédiateté de l'émission en direct, les médias produisent, consomment et réutilisent toujours plus rapidement toujours plus d'images et d mots, condensant ainsi le temps, nous explique Hartog: une minute et demie pour un sujet en revanche d'une trentaine d'années d'histoire. Le tourisme, rendant le monde entier d'un seul coup accessible, est un véhicule non moins efficace du présentisme⁹.

Hartog associe trois notions à ce présent à grand volume qui en sont aussi les conditions: celle de la *mémoire*, volontaire (oral history) et reconstruite (histoire écrite); celle de l'*héritage* (sa protection, la mise en évidence de sa valeur, sa promotion) et celle de la *commémoration*. Ces trois notions convergent vers une quatrième qui les sous-tend: celle de l'*identité*.

⁴ HARTOG, François. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris : Éditions du Seuil, 2003, p. 20

⁵ KOSELLECK, Reinhart. *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*. Budapest, 2003.

⁶ HARTOG, François. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris : Éditions du Seuil, 2003, p. 28

⁷ HARTOG, op. cit. p.106

⁸ HARTOG op. cit. 115

⁹ HARTOG op. cit. 114

Telle qu'Hartog la définit, la *mémoire* est le propre de la pensée sociale, cette dernière étant la mémoire constituée de souvenirs collectifs. Parmi ces souvenirs, selon Hartog, seuls se gardent ceux que la société, fonctionnant dans ses cadres actuels, est capable de reconstruire. L'histoire, continue Hartog, est unitaire tandis qu'il existe autant de mémoires collectives qu'il y a de groupes, chacun ayant sa propre durée. Plus la vie sociale s'accélère, plus il y a de mémoires collectives, conclut Hartog: de sorte que la mémoire collective devient un flux continu, gardant ce qui est vivant du passé¹⁰.

La notion de mémoire va élargissant jusqu'aux années 1980 où elle se complète, d'une façon très visible et concrète, par celle de l'héritage culturel. De par sa nature, l'héritage culturel doit être préservé, inventorié, noté et par moments repensé. La construction de monuments, la renovation et l'ouverture de musées sont autant de témoins de cette nouvelle tendance. On commence à s'attacher à la mémoire des lieux, aussi Pierre Nora introduit-il la notion du lieu de mémoire dans ses *Lieux de mémoire*¹¹, ouvrage phare de la fin des années 1990. Lié à la mémoire, l'héritage est, selon Nora, véhicule d'une *identité* qui sent menacée, oubliée, qui se cherche et s'invente. Il vise à répondre à la question de savoir qui nous sommes.

La notion de l'héritage dans la tradition européenne est le résultat d'un long progrès historique à facteurs multiples. La condition de son apparition est „le besoin d'un certain mode d'existence” qui donnerait du sens à l'objectivation de l'héritage. Il a besoin de la „crise du temps” et de l'idée qu'un objet, un monument, un lieu, un paysage est disparu ou en train de disparaître. Faute de ce passé, la société va l'évoquer en constituant des lieux d'héritage urbains afin de forger une identité. Comme nous l'explique Hartog, on choisit un récit qui s'érige en histoire, celle de la cité ou du quartier, sa propre histoire trouvée ou exhumée, puis montrée, autour de laquelle s'organise le cycle du tout¹².

Afin de poursuivre l'explication de la notion de l'héritage, Hartog emprunte à Krzysztof Pomian le terme de *sémiophore*, objet visible pourvu de signification. Cette double condition de l'héritage et de la temporalité fait de l'héritage un ensemble de sémiophores propres à une société à un moment donné, et l'espace d'un moment, dit Hartog. Il témoigne donc du rapport de la société avec le temps. L'héritage rend visible et représente une certaine chronologie où la dimension du passé est décisive. Mais il s'agit d'un passé dont le présent ne veut pas se séparer complètement. Qu'on veuille le célébrer, imiter, lui lancer défi, profiter de son prestige ou tout simplement le visiter, il s'agit d'un passé dont la visibilité donne toute son importance¹³. Son rôle consiste à relever, à rendre perceptible tout ce qui n'est pas visible et qui, sous peu, risque de ne plus être visible.

¹⁰ HARTOG, op. cit. 123

¹¹ Hartog (op. cit. 148) nous explique comment l'ouvrage de Nora nous invite à constater une monumentalisation de l'histoire de la France, voire de la France toute entière, d'autant que le passage d'un régime de mémoire à un autre nous a éloignés de la conception de „l'histoire-mémoire” pour nous diriger vers „l'histoire-héritage”. Hartog rappelle un article relatif au patrimoine architectural de la loi de 1993 définissant le patrimoine comme la mémoire de l'histoire et le symbole de l'identité nationale. Ainsi, l'héritage devient mémoire de l'histoire et symbole de l'identité. Mémoire, héritage, histoire, identité, nation ne font qu'un dans cette formulation du législateur.

¹² HARTOG, op. cit. p. 176

¹³ HARTOG, op. cit. p. 150

La vision du passé est le résultat de nombreux „éléments de présentation”: supports (brochures, panneaux etc.) informatifs ou publicitaires des monuments historiques, explications des guides touristiques, rénovation des monuments abîmés, constitution de nouveaux monuments¹⁴.

Les médias sont des véhicules très importants du *présentisme*, y compris les transmissions télévisées en temps réel qui font percevoir l'événement présent comme son propre passé. Le rôle du tourisme est non moins signifiant, rendant intéressant et accessible au grand public tantôt l'un, tantôt l'autre élément du passé.

Focaliser sur un élément du passé, le relever et le montrer est également le propre de la littérature. Dans mes recherches, la littérature apparaît comme un produit de média, véhiculant de très importantes composantes médiatiques du „savoir authentique” d'une communauté, ici de la société hungarophone de Transylvanie et de la Hongrie. Composant et transmettant l'héritage de la société, la littérature met en vigueur d'une façon particulière les valeurs de marque déjà existantes.

Selon Hartog, l'identité communautaire est le socle du présentisme constitué, comme je viens de les présenter, des formes *volontaire* (oral history) et *reconstruite* (histoire écrite) *de la mémoire*, l'héritage (sa protection, la mise en évidence de sa valeur, sa promotion) et la *commémoration*. Voilà les notions qui me serviront de fil rouge dans l'analyse des écrits des auteurs choisis.

Dans son roman intitulé *Úrilányok Erdélyben* (*Demoiselles de haute naissance en Transylvanie*), Zsolna Ugron (née en 1978) laisse entrevoir la vie des descendants des anciennes familles nobles de Transylvanie au moment de la récupération des propriétés étatisées sous le régime communiste. Son but est la présentation d'une région exotique via une classe sociale révolue, victime des événements bouleversants de l'histoire du 20^{ème} siècle. L'auteur crée une Transylvanie conforme à la littérature féminine contemporaine populaire : les personnages centraux, héritiers de familles illustres, sont situés dans un cadre mythique. Les anecdotes familiales du régime communiste sont intercalées dans le récit racontant des événements contemporains, de sorte que l'amalgame entre les éléments rétrospectifs et l'action mettant en scène le présent devient un moyen efficace du présentisme, mettant en évidence les particularités de l'époque de la dictature communiste en Roumanie, les conséquences du régime et ses effets sur la société. L'intention de l'auteur, annoncée en préambule du roman, est de commémorer, d'assumer et d'utiliser le passé comme identité¹⁵, et aussi de présenter les reliques d'une aristocratie de Transylvanie d'antan à un public hungarophone de Hongrie qui n'a pas un savoir authentique sur cet espace. En ce sens, la Transylvanie « créée » par l'auteur fonctionne dans la dimension chronologique de l'héritage, ayant comme but la protection et la mise en évidence des valeurs.

¹⁴HARTOG, op. cit. p. 90.

¹⁵UGRON, Zsolna. *Úrilányok Erdélyben*. Budapest : Ulpius, 2001. p. 7: „ Je ne crois pas qu'on doive vivre dans le passé ou ressusciter un monde révolu dans notre vie. Ni même si un caprice de l'histoire permet à quelques-uns de nous de rentrer dans les châteaux. Mais je crois qu'on doit garder le morceau qu'on peut et on doit en connaître la place. L'histoire, je crois qu'on ne peut pas s'y échapper – il faut en faire quelque chose.”

Revel et Hartog trouvent la spécificité du passé par rapport au présent dans sa perte d'actualité : pour pratiquer l'histoire, il faut transformer en questions actuelles des contenus passés qui ne le sont plus¹⁶. C'est le dilemme central même du roman de Zsolna Ugron mettant en scène la récupération, rénovation et utilisation à des fins commerciales des immeubles étatisés. Le passé d'avant 1990 se voit ainsi actualisé.

Au présentisme s'ajoute l'interculturalisme du texte, véhiculé par la représentation des « nouvelles patries » des familles nobles, pays où les aristocrates s'étaient réfugiés pendant l'ère communiste. Leurs héritiers considèrent ces pays comme leur patrie, pas moins que la Transylvanie, de sorte que le monde entier se constitue en un réseau de proximité et d'accessibilité.

On retrouve les notions relatives à l'expérience du temps aussi dans les textes publicitaires écrits sur le roman, par exemple dans la présentation publiée sur le site bibliophile très populaire moly.hu¹⁷ : *réel, voyage, emportant, fourmillement, rencontre* (dont la condition est la distance dans le temps), *héritage, scènes, sombre, monde, tardif, pas ordinaire, quotidien*.

Le roman *Úrilányok Erdélyben* (*Demoiselles de haute naissance en Transylvanie*) est un produit de la littérature populaire qui a connu plusieurs éditions et a été vendu à 70000 exemplaires en Hongrie et en Transylvanie.

Dans son roman intitulé *Szived helyén épül már a halálcsillag* (*A la place de ton cœur il y a déjà l'étoile de la mort qui se construit*) paru en 2013, András Cserna-Szabó (né en 1974) invite ses lecteurs à suivre son héros principal à Cluj-Napoca, ville universitaire en Transylvanie, où celui-ci part à la recherche de son amoureuse. La ville, mystifiée par le milieu architectural et par les noms de rue de début 20ème siècle, peuplée de poètes et romanciers roumains canonisés, devient un "espace cultuel" dans un temps "ahistorique". Sous l'effet d'un amour "qui balaie tout", la ville se transforme en une scène atemporelle à la Krúdy, en un voyage dans le temps où on perd sa notion du temps. Scène d'un temps subjectif, dépourvu de son aspect identitaire, Transylvanie est utilisée par l'auteur comme un lieu exotique.

On trouve néanmoins quelques éclats d'une Cluj historique dans le roman. Le milieu architectural témoigne d'une ambiguïté « laissée en héritage » par les changements de régime, tel

¹⁶HARTOG, François, REVEL, Jacques (sous la direction de). *Les usages politiques du passé*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2001.

¹⁷ „Le premier roman de Zsolna Ugron est un véritable voyage dans des salles de bal et des buanderies, des palais et des ruines, des liens familiaux compliqués et un amour passion, du fourmillement de la capitale hongroise au pied des Carpates – presque au-delà de la Montagne de verre.

Anna vit une vie à envier à Budapest : partenaire parfait, travail passionnant à la télé, beaucoup de voyage, grande vie sociale, amis fidèles. Mais un jour sa bizarre tante viennoise et une rencontre bouleversante la font réaliser qu'elle arrive à peine à respirer dans sa bulle. En cherchant son chemin, elle trouve son héritage – et avec un amour passion, elle se retrouve elle-même aussi dans un petit village de Transylvanie. Scènes du monde sombre de l'aristocratie de Transylvanie et du quotidien pas ordinaire de leurs descendants tardifs.” Source: moly.hu

le bâtiment du Théâtre National Roumain, « dont les projets ont été réalisés par deux architectes viennois, les mêmes deux gars que les architectes du Vígsház à Budapest. Il fut fini au tout début du 20^{ème} siècle. Bien évidemment, à l'époque il s'appelait Théâtre National Hongrois. » Il faut savoir que les anciens noms de rue hongrois du siècle dernier continuent à être en usage parmi les hungarophones de Transylvanie, de sorte que, d'une façon non officielle, chaque rue a deux noms à Cluj, tel que l'auteur y fait référence : « Elle est venue me chercher en tandem. A peine étais-je monté derrière elle qu'on volait à travers la vieille ville, au long de la Rue Horea. – Autrefois, ça s'appelait Rue Miklós Horthy, mais il ne faut pas trop en parler (...) ». Du fait de cette ambiguïté, le passé, celui que les hungarophones appellent « le monde hongrois », est constamment présent sous forme de patrimoine architectural et de toponymes gardés et utilisés par une communauté. Dans sa série d'essais intitulée *Állatkert Kolozsváron. Képzelt Erdély (Zoo à Cluj-Napoca. Une Transylvanie imaginaire)*, Péter György parle de l'influence du contexte et de l'expérience de l'espace culturel sur l'expérience de l'autrefois et du passé récent perçue comme indirecte.

Cserna-Szabó a volontiers recours à l'expérience des dimensions chronologiques et au jeu des axes chronologiques : le personnage principal travaillant sur son roman western, le lecteur découvre à la fois, par la cette mise en abîme, la vie de Emlék Bundás (Touffu Souvenir) et son récit romanesque racontant l'histoire de la Bande des Onze Sales, les deux dimensions chronologiques se recoupant par moments dans le roman. Le voyage dans le temps sert aussi d'escapade pour le personnage principal qui fuit son propre présent et la réalité fade de celui-ci pour accéder au monde évoqué des anciens livres de recettes et des poètes du 20^{ème} siècle.

Les présentations accompagnant le roman¹⁸ redonnent la notion du temps par des mots tels que *dimanche après-midi, instant, souvenir*.

Dans son écrit largement connu intitulé *Kolozsvári milliomosok (Milliardaires de Cluj)*, c'est de la perspective d'une famille de travailleurs de cuir que György Méhes (1916-2007) fait voir les événements de la société et de la vie privée en Transylvanie avant et après le traité de Versailles. L'histoire de l'installation de la bourgeoisie se déploie dans les descriptions minutieuses de l'époque, des lieux et des personnages qui mettent en évidence le caractère

¹⁸ „Dimanche après-midi, tout semble calme. Lisant son magazine d'homme préféré, Emlék Bundás découvre que le responsable de l'apparition de l'amour est un hormone appelé fénitélamine et qu'il existe précisément six types d'amour. Arrivé à la fin de l'article, il est hors de lui de colère, et crie au mensonge : il n'y a qu'un seul type d'amour, „l'amour aveugle, bête, vide, qui n'est que passion et esclavage. Tout le reste est névrose légère, mariage bourgeois, rien d'autre.” Si en ce moment son téléphone retentit et que c'est la femme qui l'a quitté et qu'il n'arrive pas à oublier qui le cherche, c'est l'ironie de la vie.

Le roman est le carnaval des passions aveugles. L'amour noir fait retentir la Rue Király à Budapest, la ville de Cluj, la ville de Pécs, la côte adriatique. Macho changeant de genre, écrivain star à l'épée japonaise, père misanthrope mangeant pour oublier sa tristesse, démon d'amour travesti, héros principal écrivant son western – les voilà tous à la recherche de l'oiseau bleu de l'amour ou, en termes du roman, le kseu à pois de l'amour. Entre temps, la vie ne s'arrête pas dans l'Ouest Sauvage non plus : cabale et amour, crime et châtiment, trahison et vengeance. La légendaire Bande des Onze Sales s'évanouit, les cœurs de pierre des gangsters se brisent, mais pourtant, dans le bordel de grande réputation de Blacklord (Maison des Plaisirs Eldorado) la Valse de puce résonne à chaque aube... » Source : moly.ro

multiethnique de la région, moteur de la différenciation de la bourgeoisie des entrepreneurs de celle des artisans. L'auteur a été inspiré de l'histoire de la famille Renner dont le roman est une adaptation littéraire.

S'appuyant sur ses connaissances historiques et sur des mémoires de personnes réelles, l'auteur adopte une méthode historiographique proche de l'« oral history » : en cela, le roman est une histoire *volontaire, orale* si l'on veut.

L'œuvre a été traduite en allemand en 2005 après plusieurs rééditions en langue hongroise.

Les notions renvoyant au temps dans le texte présentant le roman¹⁹ sont les suivants : *avant et après le traité de Versailles, d'autrefois, le temps des guerres, contes – réalité, splendeur – misère, valable de nos jours.*

Dans sa trilogie intitulée *Erdélyi történet I-III. (Histoire de Transylvanie I-III.)*, Miklós Bánffy (1873-1950) fait défiler une série d'événements entre 1904 et 1914 pour mettre en scène la période précédant le morcellement de l'Empire austro-hongrois et de la Hongrie historique. Évoquant des événements encadrés par le démembrement du Parti Libéral de István Tisza, premier ministre depuis 1867, le succès électoral et la chute de la coalition adverse, les guerres des Balkans, l'attentat de Sarajevo et le déclenchement de la Grande Guerre, la trilogie de Bánffy est, en termes d'Hartog, une *mémoire, une histoire reconstruite (écrite)*.

La trilogie entière a connu trois rééditions en hongrois (1993, 2006 et 2012) et a été traduite en français (Jean-Luc Moreau), anglais (Bánffy-Jelen Katalin et Patrick Thursfield) et espagnol (Cserháti Éva, Fuentes Gavino, Antonio Manuel) ; des tomes en ont paru en italien, allemand et néerlandais.

Dans l'appréciation de Zsigmond Móricz, autorité littéraire incontestable de l'époque, citée dans la présentation en ligne du roman²⁰, on trouve les suivantes notions relatives au

¹⁹ « L'auteur de Gyöngyharmat Palkó, de Szikra Ferkó et d'autres romans fantastiques éternise cette fois, sous une forme romanesque, la société de Transylvanie avant et après le traité de Versailles. Le Grand Conteur parle de Hongrois, de Roumains, de Juifs, d'Allemands mettant en évidence non pas l'aspect national mais l'aspect humain. C'est une ancienne histoire où, même si elle met en scène une période de guerre, les contes se poursuivent dans la réalité. Mettant en scène la splendeur et le misère de la bourgeoisie de Transylvanie, le roman intitulé *Kolozsvári milliommok* (Milliardaires de Cluj) est souvent considéré comme le trésor caché de l'œuvre de Méhes. L'édition présente espère de contribuer à ce que cette histoire magnifique et toujours d'actualité occupe la position qu'il mérite. » Source: moly.ro

²⁰ « Le roman est une des œuvres les plus importantes de la prose hongroise du 20^{ème} siècle, une fresque monumentale de la société hongroise des décennies précédant la Grande Guerre. La décennie dernière, elle a connu des éditions en langue anglaise, française, espagnole et italienne ; son auteur a été comparé par la critique occidentale avec Tolstoï, Tchekhov, Lampedusa. La trilogie met en scène de l'élite de Transylvanie et de la Hongrie entre 1904 et 1914 : jeux de carte, duels, politique, chasse, voilà ce qui résume leur vie. En même temps, elle met en scène une histoire d'amour aussi : a relation passionnée du comte Abády et Adrienn Milothy. Le roman est un acte d'accusation paralysant contre l'irresponsabilité et la bêtise politique des classes supérieures où les bonnes allures cachent souvent de l'indifférence et de la cruauté. „Moi, je l'accepte comme dévoué et authentique dans toutes ses lignes. Et, qui plus est, je l'admire : personne n'a encore écrit de l'aristocratie hongroise actuelle avec tant de verve et de ferveur. Par cette pinacothèque des portraits précis et réalistes des compagnons de caste de Miklós Bánffy,

temps : du 20^{ème} siècle, les décennies précédant la Grande Guerre, la décennie entre 1904 et 1914, renouvellement.

De nos jours, les journaux, la télévision et les moyens de communication en ligne transmettent des informations qui se caractérisent d'abord par la simplicité et par la rapidité : l'essentiel de l'information doit arriver vite et d'une façon claire au public visé. Par cela, on vit l'époque d'une historisation rapide, presque en simultané avec le présent. C'est ce présent élargi, sans limites, continu, prenant en compte le passé que les spécialistes appellent présentisme. Cette notion permet de focaliser l'attention toujours sur d'autres éléments du passé, de transposer au présent et d'exposer d'autres composantes pour le public.

Mémoire, héritage et identité, voilà les conditions de la notion du présentisme : intimement lié à la mémoire, l'héritage est véhicule d'une identité en voie de disparition ou déjà disparue, qui se cherche ou qui se réinvente. Les médias et le tourisme sont les véhicules puissants du présentisme. Transportant des constructions narratives, la littérature, en quête de preuves qui serviraient d'appui à la légitimité ; vise à représenter une expérience collective.

Dans la présente étude, c'est dans les écrits de Zsolna Ugron, András Cserna-Szabó, György Méhes et Miklós Bánffy que j'ai tenté de présenter les éléments de la mémoire que les auteurs mettent à la disposition du public dans un « emballage » stylistique particulier.

BIBLIOGRAPHIE

HARTOG, François. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris : Éditions du Seuil, 2003.

HARTOG, François, REVEL, Jacques (sous la direction de). *Les usages politiques du passé*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2001.

KESZEG, Anna. *A holdbéli völgy képzelete*. Cluj-Napoca: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2015

PAASI, A. Region and Place-regional identity in question. *Progress in Human Geography*, 2003, XXVIII, no. 4.

par cet air lourd et désespéré exhalé par tout ce cadavre, il justifie la nécessité du renouvellement social.” » (Zsigmond Móricz).
Source : libri.hu

THE POETIC GENERATION OF THE 80S

Sînziana Şipoş

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The use of the term generation became a common thing, even though there were multiple contradictions regarding its legitimacy as an instrument. Some critics studied its meanings and tried to develop theories but they were unreliable regarding the literary works as they focused on the outside determiners like social causes or political factors which might have influenced the appearance of this concept. Nevertheless, the term generation has continued to be applied to several groups of poets in order to illustrate a certain type of poetics. The generation of the 80s has been connected by Laurenţiu Ulici to the previous two generations (the generation of the 60s and the generation of the 70s) and by Mircea Cărtărescu to the generation of the 90s so this paper argues the self-sufficiency of the poetic group of the 80s in order to also prove the self-sufficiency of the 90s poetic generation.

Keywords: poetic generation, the 80s, the 90s, poetry, criticism, group.

Deşi criteriul de generaţie a fost dezbătut îndelung, unii critici precum Eugen Negrici sau Paul Cernat negându-i legitimitatea, el a supravieţuit ca model de grupare a operelor (în special) poetice, care conţin caracteristici comune. Singura modalitate pentru ca termenul să-şi poată conserva însă validitatea este aceea de a confirma faptul că este un instrument care operează în primul rând pe baza valorii estetice a scriiturii, întrucât aşa cum susţine şi Adrian Marino, „literatura urmează a fi contemplată şi discutată cu precădere într-un plan specific literar”.¹ Conceptul de generaţie poate supravieţui aşadar doar dacă este înţeles ca termen care operează cu scrieri în care se pot găsi particularităţi comune de ordin estetic. Acestea fiind spuse, lucrarea de faţă îşi propune să studieze trăsăturile generaţiei optzeciste, ca grup unitar de opere poetice în care se poate semnală prezenţa trăsăturilor estetice comune. Unit, sub denumirea de promoţie de către Laurenţiu Ulici, de generaţiile '60 şi '70, gruparea optzecistă şi-a recâştigat independenţa în studiile lui Radu G. Ţeposu, Nicolae Leahu sau Ion Bogdan Leftter. Pe de altă parte, şi Mircea Cărtărescu, în studiul său *Postmodernismul românesc*, conectează generaţia '80 cu generaţia '90, afirmând că cea din urmă nu este decât o prelungire a celei dintâi. Scopul studiului prezent este de a demonstra prin urmare prevalarea trăsăturilor estetice care să separe gruparea optzecistă de nouăzecişti.

Nu vom nega faptul că există direcţii asumate în poezie care conduc spre alte încadrări, însă credem că există o preponderenţă care primează pentru încadrarea într-o mişcare principală. De altfel chiar Mircea Cărtărescu dezvoltă aceeaşi idee în legătură cu paradigmele culturale, el demonstrând faptul că o operă conţine mai multe filoane care conduc spre o încadrare posibilă în mai multe curente literare.

¹ Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Editura Aius, Craiova, 1968, p. 14;

Mișcarea optzecistă a fost caracterizată de mulți ca fiind cea care a revoluționat poezia, ea conturând trăsăturile postmodernismului românesc. Mircea Cărtărescu, deși argumentează necesitatea de a evita tendința de egalizare a optzecismului cu postmodernismul, întrucât există diferențe notabile, consideră în același timp că „Adevărata sa importanță (a fenomenului optzecist) nu poate fi înțeleasă însă decât în legătură cu ideea de postmodernism. Căci optzeciștii nu numai că au scris (cu sau fără știința și voia lor) o poezie în multe privințe postmodernă, nu numai că sunt primii care au teoretizat postmodernismul și au militat pentru impunerea lor, dar mai ales, prin apariția momentului optzecist, literatura română și-a descoperit o nouă față, o nouă tradiție, o nouă scară de valori, noi mijloace de legitimare.”² Realitatea regimului comunist a determinat o revoluție literară, asumată de poeți, care au început să scrie o poezie diferită, formându-se o conexiune puternică în special între poezia americană și poezia nouă, scrisă de optzeciști. Însă noua formă de creație nu venea doar ca afirmare a postmodernismului și ca revoltă împotriva regimului politic, ci și ca formă de protest împotriva literaturii scrise în anii '60 și '70.

Însuși Alexandru Mușina, într-o scrisoare către Sorin Preda, își mărturisește dorința de schimbare prin exprimarea unui sentiment de dezamăgire față de poezia *contemporană*: „în ce privește poezia, foștii mei camarazi de luptă și idei, s-au cam «clasicizat», s-au «integrat» în îmbăcseala numită poezie română contemporană. Aceeași fugă de real, de luciditate, același refugiu în cuvinte frumoase. Eu, deocamdată, nu prea pot să-mi aștern gândurile pe hârtie; nici în proză, nici în poezie – simt nevoia unui manifest literar, care să precizeze și să-mi precizeze poziția față de realitate, față de ceea ce scriu.”³ Alexandru Mușina își mărturisește dezamăgirea față de poezia predecesoare care se lasă acaparată de niște convenții poetice pe care scriitorul le crede depășite. Evitarea metaforei, asumarea realității, refuzul de a se refugia în imaginație erau toate elemente promovate de noua poezie. Mușina reproșează poeziei precursore incapacitatea de a evolua spre noi teme și forme. De asemenea, criticul exprimă necesitatea unui manifest literar în care să se susțină noua formă de poezie practică.

Această nevoie de un manifest demonstrează conștientizarea schimbării care începea să se înregistreze în operele poetice. Scriitorii grupării optzeciste erau implicați în demersul lor de a schimba poezia și erau conștienți de schimbarea de paradigmă. Majoritatea optzeciștilor a fost formată în Cenaclul de Luni, condus de Nicolae Manolescu, exegetul însuși confirmând atât calitatea creatoare în direcții poetice a membrilor, cât și în direcții critice. Cele trei condiții pentru care Cenaclul de Luni a putut să ia naștere au fost în opinia lui Manolescu „marea greutate de a debuta în volum personal în epocă, marele talent pe care îl aveau lunediștii și spiritul critic al acestora.”⁴ Așadar, pe lângă o conștiință poetică bine definită, exista de asemenea și o înțelegere critică, ce putea recunoaște și defini fenomenul. În acest sens, manifestul începe să ia formă, într-o primă formă, pe cale orală. Alexandru Mușina declară după o lectură publică patriotică: „Aici nu se va mai pronunța nici cuvântul «Patrie», nici nume proprii, fie chiar și cel de Eminescu, Ceaușescu și alți escu. Noi facem artă, nu politică. Vrem să-i redăm poeziei libertatea care i-a fost furată!”⁵ Astfel, intenția poetilor era aceea de a dezbăra forma poetică de *ornamentele* anterioare, de ideologia comunistă și de *modelele înalte* ale poeziei românești. Desprinderea de generația '70 este în acest caz una lucidă și voită.

Pe de altă parte, Laurențiu Ulici situează în interiorul aceleiași generații promoțiile '60, '70 și '80. Deși criticul confirmă existența unor trăsături diferite în interiorul generației, argumentul conform căruia

² Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010, p. 155;

³ Daniel Puia-Dumitrescu, *O istorie a Cenaclului de Luni*, Editura Cartea Românească, București, 2015, p. 104;

⁴ *Ibidem*, p. 417;

⁵ *Ibidem*, p. 107;

cele trei grupări poetice formează o generație este bazat pe ideea de *unitate în diversitate*: „În interiorul generației literare 60-70-80, «cearta» specifică tensiunii spre ideal, așadar spiritul de generație, nu numai că nu lipsește dar se conturează ca realitate formativă cu momentul de culminație în aria promoției 70.”⁶ Odată la treizeci de ani apare în opinia exegetului o nouă generație literară, formată din trei promoții în acest caz, această concepție fiind contestată de critici precum Nicolae Leahu de exemplu, dar și de critici precum Mircea Cărtărescu, care folosește cele două denumiri de generație și promoție cu același sens. În același timp, Laurențiu Ulici desparte promoțiile '80 și '90, afirmând că cea din urmă e promoția care anunță o nouă generație, pe când Mircea Cărtărescu expune ideea contrară, conform căreia gruparea '90 este o prelungire a optzecismului.

Proгноzele lui Laurențiu Ulici din articolul său din 1987, prezintă literatura ca suferind înnoiri prin poezia practică de nouăzeciști: „am motive să cred nu doar că promoția '90 bate insistent la ușă (asta, la urma urmelor, e o fatalitate), dar și că, în multe privințe, poezia pe care poeții aștia o vor impune se va deosebi – tematic și stilistic – de aceea a predecessorilor optzeciști, chiar radical, chiar polemic.”⁷ Asumându-și riscul unor presupoziii realizate înainte de vreme, criticul recunoaște deschis că textele pe care se bazează făcând aceste afirmații sunt scrise de începători, neavând cum să știe cum va decurge traseul lor poetic.

Ceea ce este însă demn de remarcat sunt schimbările pe care exegetul le înregistrează atât la nivel tematic, cât și la nivel stilistic. Poeții nouăzeciști practică în primul rând un lirism recuperat, reiterând în același timp intimismul și gravitatea și ocolind exponențialul și ironismul. Pe de altă parte, există conform afirmațiilor exegetului o radicalitate a atitudinii lirice „bazată pe absența intertextualităților”, o ultimă trăsătură discutată de critic fiind recrudescența expresionismului.⁸ Aceste direcții sunt diferite de cele ale optzeciștilor, conform părerilor lui Laurențiu Ulici, anunțându-se în acest fel apariția unei noi generații. Fără a dezvolta argumentele aduse, studiul exegetului devine problematic, iar Nicolae Leahu analizează erorile criticului. Acestea ar fi de ordin biologic, istoric și psihologic.⁹ Dar pe lângă acestea, criticul nu aduce argumentele necesare în ceea ce privește valoarea estetică a operelor. O asemănarea din acest punct de vedere între *promoțiile* '60, '70 și '80 ar putea demonstra unirea lor într-o generație. Un alt critic a cărui teorie o contrazice pe a lui Ulici este Radu G. Țeposu, din al cărui punct de vedere generația '80 este reprezentanta schimbării de paradigmă. Conform criticului, „Noua mentalitate, care sugera și o nouă psihologie, o nouă voință de artă și, deci, o altă viziune asupra lumii, se replea astfel în fața valorilor consacrate, înțepenite în rama somptuoasă a unui tablou vetust.”¹⁰ Mulată pe definiția aceasta, generația poetică a optzeciștilor aduce în vizor o nouă viziune despre lume, care se opune celei anterioare a șaizeciștilor și șaptezeciștilor.

Mircea Cărtărescu abordează în același sens o direcție diferită, conectând grupările optzecistă și nouăzecistă. Criticul consideră că „putem vorbi azi despre un postmodernism românesc (privit ca o noțiune tridimensională și difuză), care, în condițiile eforturilor societății românești de a intra în postmodernitate, a devenit, începând din anii '80, dominant în cultura națională și care, după 1989, tinde să elimine total modernismul, privit ca un concept teoretic și ca o practică artistică depășite.”¹¹ Scriitorul confirmă existența unor trăsături care situează ambele grupări în postmodernism. Deși nu neagă existența

⁶ Laurențiu Ulici, *Literatura română contemporană*, Editura Eminescu, București, 1995, p. 28;

⁷ Mircea Martin (coordonator), *Universitas A fost odată un cnaclu...*, Editura MNLR, București, 2008, p. 441;

⁸ *Ibidem*, p. 441;

⁹ Nicolae Leahu, *Poezia generației '80*, Editura Cartier, Chișinău, 2015, p. 36;

¹⁰ Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, București, 1993, p. 7;

¹¹ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010, p. 156;

mai multor filoane în poemele optzeciștilor și nouăzeciștilor, exegetul consideră că majoritatea lor conține particularități postmoderne, modernismul fiind depășit (în special după anii '90.)

De asemenea, imposibilitatea ca o nouă generație să se formeze este pusă de Cărtărescu pe seama apropierei dintre membrii celor două grupuri. El consideră că nouăzeciștii s-au format în imediata apropiere a optzeciștilor și deși au încercat să se desprindă, nu au reușit: „Deși zgomotul și furia nu au lipsit, mai cu seamă la sfârșitul anilor '80, deși conceptul, însoțit de manifeste și liste, a fost fluturat prin reviste, uneori în numere triple ale acestora, deși nu lipsesc activiștii, resursele și spațiile de publicare, existența unei generații «nouăzeciste» rămâne controversată. Fără îndoială că au apărut în ultimul deceniu tineri scriitori foarte talentați. O parte dintre ei au crescut în atmosfera grupurilor optzeciste, legați fiind de câțiva «maestri spirituali» ai generației precedente. Influența acestora și a modului de a fi al optzeciștilor au fost atât de importante încât, chiar când «ucenicii» au simțit nevoia de autodefinire prin revoltă, ei au împrumutat «stilul» frondei optzeciste, ușor de recunoscut și care dă insurgenței generaționiste a anilor '90 un aer de ciudat *déjà vu*.”¹² Cei care le-au fost maestri nouăzeciștilor au avut o influență atât de mare încât viziunea lor poetică a acaparat total și stilul nouăzeciștilor. Dar aceste argumente nu vor să demonstreze doar faptul că poetica nouăzeciștilor nu prezintă diferențe de cea a optzeciștilor, dar și faptul că cei dintâi au trăit într-un context care nu este cu nimic diferit de cel al optzeciștilor.

Astfel, prin modul de manifestare a nouăzeciștilor și prin influența majoră a optzeciștilor asupra lor, poezia grupării nouăzeciste este situată în vecinătatea celei optzeciste. Consider că deși membrii grupării nouăzeciste i-au avut ca mentori pe scriitorii optzeciști, au reușit să-și asume și să se desprindă în același timp de stilul poetic optzecist astfel încât o nouă viziune poetică să îi unească. Tudor Vianu afirmă că despre o nouă generație creatoare nu se poate vorbi doar atunci când revoluționează total paradigma. Chiar și Cărtărescu afirmă că în poezia optzecistă există și alte direcții care opresc încadrarea ei totală în postmodernism, dar că există o majoritate formată din particularități postmoderniste care decid încadrarea. La fel consider că se petrece și cu generația nouăzecistă. Deși se pot regăsi direcții optzeciste în ea, majoritatea trăsăturilor de ordin estetic decid o desprindere de predecesori.

În acest sens, discutând postmodernismul, Cărtărescu menționează faptul că există o legătură strânsă între acesta și predecesorul său, modernismul: „Întorcându-mă la semnificația prefixului din structura termenului *postmodernism*, voi spune că el exprimă în orice caz, fie prin ruptură, fie prin continuitate, o relație esențială, ombilicală între cele două mari curente de gândire estetică ale secolului nostru. Este aproape imposibil să încercăm o definire a postmodernismului fără să ne referim la modernism și, pe de altă parte, să înțelegem în spirit modern modernismul fără să-l privim dintr-o perspectivă postmodernă («O operă nu poate fi modernă dacă nu e mai întâi postmodernă», căci «postmodernismul este modernismul în stare născândă», scrie J.-F. Lyotard).”¹³ Într-adevăr, nicio paradigmă nouă nu poate fi formată în stare pură, ea având caracteristici specifice paradigmelor anterioare.

Același lucru poate fi afirmat despre postmodernism, care își extrage trăsăturile din modernism. O discuție pe tema postmodernismului nu ar putea fi posibilă fără introducerea modernismului de asemenea. Ideea este dezvoltată de Mircea Cărtărescu dar nu este singurul care o discută.

Opinia anterioară este întărită și de Ihab Hassan, ale cărui afirmații sunt citate de Cărtărescu: „Whether we tend to revalue Modernism in terms of Postmodernism (Poirier) or to reverse the procedure

¹²*Ibidem*, p. 164;

¹³*Ibidem*, p. 86;

(Kermode), we will end by doing something of both since relations, analogies enable our thought. Modernism does not suddenly cease so that Postmodernism may begin: they now coexist».”¹⁴ Așadar în interiorul unei paradigme pot exista diverse direcții, acestea aparținând unei sau unor curente culturale diferite. Acest fapt nu oprește încadrarea unei opere într-un anumit curent literar, dimpotrivă. Cercetarea trăsăturilor estetice conchide cu un rezultat majoritar care decide în ce paradigmă pot fi incluse.

Mai mult decât atât, criticul afirmă că și în interiorul aceleiași scrieri pot fi găsite exemple de particularități care țin de două curente culturale: „opera unui singur autor poate cuprinde mostre exemplare de cărți aparținând celor două curente (*Ulysses* și *Finnegans Wake*); în fine, chiar și într-o singură scriere pot coexista pasaje moderniste și postmoderniste, ca în același *Ulysses* al lui Joyce.”¹⁵ Aceeași situație poate fi aplicată și în cazul generațiilor literare, întrucât în aceeași operă poetică pot fi găsite mai multe filoane care să conducă spre posibilități diferite de încadrare. Soluția este găsirea trăsăturilor predominante, și înglobare operei pe baza acestor trăsături într-o generație creatoare. Alți critici au încercat să teoretizeze conceptul de generație pornind de la contextul social sau politic și interpretând modul în care acestea au determinat apariția operei.

Simptomatică pentru acest punct de vedere este și opinia lui Cărtărescu cu privire la cele două curente culturale discutate: „Mai mult, chiar și în interiorul nucleului central optzecist nu putem vorbi decât de o *predominanță* a atitudinii și tehnicilor postmoderne. De la autor la autor și, uneori, în interiorul operei unui singur poet, de la volum la volum și de la poem la poem, granița dintre cele două lumi poetice șerpuiește liber, aleatoriu, inefabil, aproape imposibil de surprins în granulația ei fină, dar limpede la un grad de rezoluție rezonabil. [...] Deocamdată e limpede că ele nu despart ferm structurile literare nici în sincronia lor (delimitând precis diversele orientări ale unui moment literar) și nici în diacronie (despărțind net două generații succesive). Avem de-a face cu cantități statistice, cu ponderi, nuanțe și accente mai curând decât cu entități ferme, precis măsurabile.”¹⁶ În poezia optzecistă se poate remarca o majoritate a caracteristicilor care fac posibilă încadrarea în postmodernism. Limitele între genurile literare nu sunt marcate categoric, ele făcând posibilă o delimitare provizorie și maleabilă. De asemenea, acest lucru permite conform criticului ca două generații literare să rămână conectate la anumite niveluri. În același timp însă, argumentul nu demonstrează că deși sunt unite, nu există elemente care să desființeze din legături, confirmând astfel încadrarea într-o nouă generație.

În concluzie, controversele stârnite de conceptul de generație și chiar de generațiile care au reușit să se afirme printr-o estetică poetică nouă, pot apărea în continuare. Așa cum afirmă și Radu G. Țeposu, „problema generațiilor a constituit de fiecare dată prilejul unei răfuieli pătimașe, în care au fost angajate umori veninoase, orgolii incendiare, vanități furibunde.” Însă „dincolo de subiectivismul sagace care a tulburat firile posomorâte, confruntarea a reprezentat un semn al schimbării.”¹⁷ Criticul indică faptul că stârnirea controverselor a reprezentat în mod clar schimbarea. Deși contestat, fenomenul de apariție a unor noi generații a continuat să se producă. În fine, optzeciștii au adus în literatură o poetică nouă, care deși extinde influențe multiple spre nouăzeciști, nu reușește să acapareze grupul celor din urmă, întrucât aceștia dezvoltă o poetică nouă care poate fi încadrată într-o nouă paradigmă. În același mod, șaizeciștii și șaptezeciștii dezvoltă o poetică diferită de a optzeciștilor, fiind despărțiți de viziunea poetică practică.

¹⁴*Ibidem*, p. 86;

¹⁵*Ibidem*, p. 86;

¹⁶*Ibidem*, p. 155-156;

¹⁷ Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, București, 1993, p. 7.

Bibliografie:

1. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, 2010, București;
2. Leahu, Nicolae, *Poezia generației '80*, Editura Cartier, Chișinău, 2015;
3. Lefter, Ion Bogdan, *Anii '60- '90 Critica literară*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002;
4. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008;
5. Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973;
6. Marino, Adrian, *Introducere în critica literară*, Editura Aius, Craiova, 1968;
7. Martin, Mircea, *Radicalitate și Nuanță*, Editura Tracus Arte, 2015;
8. Martin, Mircea (coordonator), *Universitas A fost odată un cenaclu...*, Editura MNLR, București, 2008;
9. Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008;
10. Negrici, Eugen, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, București, 1985;
11. Pop, Ion, *Poezia unei generații*, Editura Dacia, Cluj, 1973;
12. Puia-Dumitrescu, Daniel, *O istorie a Cenaclului de Luni*, Editura Cartea Românească, București, 2015;
13. Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, București, 1993;
14. Ulici, Laurențiu, *Literatura română contemporană*, Editura Eminescu, București, 1995;
15. Vianu, Tudor, *Generație și creație*, Editura Universală Alcalay and Co., București, 1937;
16. Vulcănescu, Mircea, *Tânără generație*, Editura Compania, București, 2004.

Bibliografie web:

1. Cernat, Paul, Obsesia generaționistă în Bucureștiul cultural, Nr. 12, / Supliment al Revistei 22, <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=6042>, [accesat 23.09.2015].
2. Manolescu, Nicolae, (2000), Editorial: Generație literară, Nr. 2, în România literară, http://www.romlit.ro/generaie_literar, [accesat 20.09.2015].
3. Martin, Mircea, (2013), Generația '90. Poezie și proză – dezbateri și lecturi, în artspirit, <http://www.artspirit.ro/detalii-timp%20liber/7723/-Generatia-%E2%80%9990-Poezie-si-proza-%E2%80%93-dezbateri-si-lecturi,-pe-12-decembrie-2013,-la-Institutul-Cultural-Roman.html>, [accesat 29.09.2015].

LA IDENTIDAD NACIONAL EN LA CREACIÓN POÉTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Irina Dogaru

Lecturer, PhD, "Dimitrie Cantemir" Christian University of Bucharest

Abstract: The paper examines the new concept of national, cultural and sexual identity in the poetic creation of Federico García Lorca. We emphasize the fact that the Spanish poet delineates himself from the program of the Generation of '98, for which the centralist cult of Castile meant the unity of Spain, preferring to move towards a new structure of human geographies, in which Andalusia indicates a sense of permanent affinity, and also incorporating in his poetry other Spanish regions, such as Galicia (Seis poemas galegos, written in Galician language), as a major spiritual Spanish landmark. We point out the sense of tradition in Lorca's verses, the way he treats the aesthetics of folklore in his poems, and his position on the topic of the stereotyped image of Spain as viewed by foreigners. We also stress Lorca's role as an integrator of marginalized social categories (gender, ethnicity, race), such as women ("Elegía"), homosexuals (Sonetos del amor oscuro), Andalusian gypsies (Poema del cante jondo, Romancero gitano) or Negros (Poeta en Nueva York). Finally, we draw conclusions regarding Lorca's cultural proposal to save humanity by his appeal to a tradition adapted to the contemporary world, and also concerning the universality of his poetry, which is to be found in the deep roots of his Spanish motherland.

Keywords: identity, tradition, folklore, marginalized, roots.

Epígrafe: "Canto a España y la siento hasta la médula; pero antes que esto soy hombre del mundo y hermano de todos. Desde luego, no creo en la frontera política¹". (F. G. Lorca)

En el paisaje literario español de los años '20 del siglo pasado, la obra de Federico García Lorca se distingue de la de los demás escritores por la combinación armónica e inteligente de los elementos tradicionales y los reformadores, por la mezcla única de encanto clásico y curiosidad renovadora.

Paisaje castellano, andaluz y gallego:

En su esfuerzo de revalorizar las costumbres, el folklore y la cultura españolas, los representantes de la Generación del '98 (Miguel de Unamuno, Azorín, Ramiro de Maeztu, Antonio Machado, José Ortega y Gasset) habían considerado que Castilla, además de ser la zona de España con los paisajes más "específicos", que expresan el carácter nacional español, es la que plasma la unidad nacional española,

¹ "Diálogo con García Lorca", en el periódico *El Sol*, el 10 de junio de 1936, dos meses antes de la muerte del poeta.

constituyéndose en un guía espiritual para el destino de esta tierra. En su nacionalismo marcado por un auténtico amor a su país, ellos reaccionaron contra la España oficial, interesada más por los aspectos pintorescos, superficiales y distorsionados, del paisaje español, que por los problemas profundos de la sociedad española del tiempo. Estando convencidos de que Castilla es, además, la zona más relevante para comprender la historia de su nación, en otros términos el pasado de España, sintieron la necesidad de inventar una Castilla mesetaria, símbolo de la decadencia de la nación española, cuya geografía refleja tanto el pasado glorioso, como las pérdidas del presente y las esperanzas del futuro. En efecto, una de las características definitorias de la Generación del '98 había sido la construcción, realizada con una energía creadora desbordante, de una imagen de España centrada en el castellanismo. Esta visión de la España castellocéntrica se convierte en un lugar al mismo tiempo físico y mental, cuyos paisajes más bien librescos que físicos dominarán, ya como lugar común, la literatura de esta Generación.

En cambio, para el poeta granadino, perteneciente a la Generación del '27, la tierra natal – Andalucía – representaba el meollo espiritual de una España multicultural, el crisol único donde se mezclan tradiciones, modos de vida y culturas distintas. En la obra lorquiana, las ciudades andaluzas (Granada, Sevilla, Córdoba, Málaga, Cádiz, Baeza) son otras tantas razones para alejar la imagen estereotipada y falsa de la Andalucía de la época romántica, que Lorca llamaba “Andalucía de la pandereta²”.

Aunque gran admirador de Castilla, Lorca integra en el paisaje espiritual español la Andalucía profunda, que no se reduce a lo libresco, sino incluye la vida del campo, de la gente, de la tierra que queda unida a su concepto del arte. La sangre lírica de Federico tenía sus raíces en el carácter, las tradiciones, la música de las estrellas y el habla de sus coetáneos. Así, pues, la Granada que el poeta describe en “Elegía a Doña Juana la Loca”, incluida en su *Libro de poemas*, es una ciudad “de las torres viejas y del jardín callado / la de la yedra muerta sobre los muros rojos, / la de la niebla azul y el arrayán romántico³”. En toda su obra poética, Granada será el símbolo de una pena profunda, tal como el mismo Lorca afirmó en su “Conferencia-recital del *Romancero gitano*”, donde subraya que su Granada “se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia, ni con ninguna otra aflicción (...); que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es la lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender⁴”.

Es una Andalucía mítica, como la del “Romance de la Guardia Civil Española” e incluso santificada (Granada, Córdoba y Sevilla son representadas a través de los tres arcángeles: San Miguel, San Rafael y San Gabriel).

A principios de los años '20, cuando se proponía hacer una obra popular y “andalucísima”, fruto de su fascinación y profundo amor por la tierra natal, Lorca descubrió que la autenticidad andaluza se encuentra en la imagen del gitano como exponente de las fuerzas elementales, profundas y, al mismo tiempo, aristocráticas de aquellos parajes. Para el poeta granadino, la identidad nacional española significa integrar en su obra los aspectos primitivos, primordiales de la cultura española.

Además, el poeta insiste en que la imagen “exótica” de España, tal como la percibían los extranjeros, con su complemento negativo (la inferioridad, la excentricidad, el orientalismo, aún el

² El 20 de octubre de 1916, Lorca afirmaba en el *Diario de Ávila*: “Andalucía no es el país de la alegría y de la pandereta, sino el país de la melancolía sentimental y de las corrientes internas del espíritu”.

³ Federico García Lorca, *Libro de poemas*, ed. bilingüe esp.-ing., trad. por Stanley Appelbaum, Dover Publications, New York, 2004, p. 20.

⁴ Federico García Lorca, *Obras VI*, vol. 2, ed. Miguel García-Posada, AKAL, 1994, p. 359.

primitivismo de los españoles), no es otra cosa que la deformación de la esencia verdadera de España, o, en otros términos, la incapacidad de percibir su realidad profunda.

La Andalucía profunda es un núcleo cultural fundamental de España, es la patria del flamenco y del cante jondo, que a veces son confundidos, por los extranjeros, con la música “española”, convirtiéndose en principal atracción turística⁵. Lorca opina que el papel del flamenco para la identidad española es esencial y celebra el cante jondo como manifestación atemporal y auténtica del canto primitivo, el más viejo de Europa.

Mientras Miguel de Unamuno, el máximo representante de la Generación del '98, se oponía abiertamente a los que criticaban la naturaleza “espontánea” de España, obsesionada con la muerte y la tragedia, Lorca redefinía la dicotomía España/su pasado, rechazando las imágenes comerciales del flamenco presentadas a los extranjeros, con vestidos sevillanos y castañetes, sustituyéndolas por las formas puras del cante jondo. El flamenco se convierte en un canto profundo, esencialmente español, que lucha por su identidad y lo hace con “duende”, forjando de manera definitiva el carácter nacional español en un período en que España estaba muy preocupada por el declive de sus valores espirituales.

Mientras el modelo nacional propuesto por Unamuno habla del carácter monolítico español, Lorca concibe la unicidad de España como resultado de la influencia histórica de las poblaciones perseguidas a lo largo de los siglos: judíos, moriscos, gitanos. Según sus palabras, “el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío, del morisco, que todos llevamos dentro⁶”.

Para él, la identidad española es una forma pura de humanidad más primitiva, pero al mismo tiempo, única, teniendo lo que otras naciones desconocen: una fuerza telúrica, oscura, una poderosa fuente de inspiración que se llama “duende⁷”, y que está por encontrar en la música y baile de flamenco. Es archiconocido el hecho de que los gitanos representan la minoría étnica más numerosa de Andalucía, aunque hasta Lorca fueron sea ignorados, sea tratados estrictamente desde el prisma de su “exotismo”.

Pero Andalucía no es un paisaje singular en la poesía lorquiana. En 1935, Lorca publicó *Seis poemas gallegos*, tras una serie de viajes a Galicia⁸, una región que le impresionó tanto que, a partir de entonces, la consideró una especie de tierra prometida. Así, al viajar en 1933 a Buenos Aires, Lorca confiesa en una entrevista que “en el estudio del gallego, en su literatura y en su música encontré afinidades verdaderamente milagrosas, con la literatura y la música andaluza, mejor dicho flamenca, y aún mejor dicho, gitana⁹”. En la misma entrevista, el poeta habla de las “fuerzas formidables” de Galicia refiriéndose a la cultura y a la naturaleza gallegas (esta última con sus elementos distintivos como la

⁵ La nueva mirada hacia Andalucía – la que denuncia la pobreza, la miseria, los conflictos que vivía la gente que trabajaba la tierra – había interesado mucho menos que los amables y ligeros relatos costumbristas, aunque escritores como Leopoldo Alas Clarín en *El hambre en Andalucía* (1882) y Azorín en su *Andalucía trágica* (1902) han tratado el tema.

⁶ Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1986, p. 503.

⁷ Federico García Lorca, “Teoría y juego del duende”, en *Prosa, poesía, teatro*, Moscú, editorial Progreso, 1979, p. 47.

⁸ Tras su primer viaje a Galicia, que tuvo lugar en 1916, Lorca publicó, en 1918, su único libro en prosa, *Impresiones y paisajes*. Más tarde, en 1932, hizo otros dos viajes a Galicia, uno en primavera, cuando visitó la tumba de Rosalía de Castro, a la que admiraba enormemente, y otro en noviembre.

⁹ Cf. M. Laffranque, “Bulletin Hispanique. Federico García Lorca. Déclarations et interviews retrouvés”, en *Persé, Revistas científicas*, p. 121, entrevista con Xosé Rodríguez Lence en Buenos Aires, 1933.

lluvia, la piedra de granito, el viento helado del norte, el mar), pero también a las supersticiones inexplicables y a las leyendas antiguas que forman parte de la tradición gallega.

En Galicia, Lorca encontró un paisaje que reflejaba la tristeza de sus habitantes y una música que hablaba de sus penas. Fue allí donde el poeta entendió el sentido de la palabra “morriña”, sentimiento típico gallego, similar a la saudade portuguesa, pero referente solamente a la tierra, al lugar de origen. Los elementos principales del paisaje gallego (el campo verde, la nieve sucia, las sombras fantasmales, la lluvia que baja del cielo lenta como un buey) se entremezclan con los personajes que lo animan (poetas como Rosalía de Castro, emigrantes que van y vienen, campesinos, fantasmas que bailan en los cementerios).

Lorca no se dejó impresionar sólo por la tristeza de los gallegos, sino también por su bondad, que se refleja en la lengua suave y melodiosa de estos parajes. Admirador de esta lengua y conocedor a fondo de las obras de Gil Vicente, de Camoens y de Rosalía de Castro, Lorca se atreve a escribir directamente en gallego sus seis poemas dedicados a esta tierra, aunque sus conocimientos de este idioma eran bastante rudimentarios. No obstante, Lorca conocía las canciones gallego-portuguesas, que constituyeron una fuente de inspiración, y, aunque su gallego era de tipo fonético, es decir reproducía los sonidos oídos, el poeta se dejó ayudar por un amigo suyo, Eduardo Blanco Amor, quien le corrigió los castellanismos, el léxico y el orden de las palabras. En efecto, Blanco Amor fue también el prologuista de la primera edición de los *Seis poemas galegos*, publicados en diciembre de 1935 en la revista de Ánxel Zasa, *Nós*¹⁰.

El libro tuvo un éxito enorme entre los gallegos, quienes veían renacer el prestigio de su idioma. Sorprendiendo la identidad de la Galicia esencial como parte de una España espiritual, Lorca renuncia al verso libre del período neoyorquino, utilizando formas métricas tradicionales, como el romance y las cuartetas asonantadas. Las seis composiciones no forman un poemario unitario, pero existe un hilo invisible y permanente que las unen: la tierra de una Galicia misteriosa y mágica, con un paisaje que se transforma en el “yo” poético, convirtiéndose en paisaje interior. Entre los poemas se encuentra un homenaje a Santiago de Compostela (“Madrigal â cibdá de Santiago”), donde aparecen todos los elementos inconfundibles del paisaje gallego.

Seis poemas galegos fue el libro en gallego del siglo XX más traducido, reeditado y versionado.

Los gitanos:

Se ha afirmado muchas veces que la obra de Lorca sería inconcebible si se dejara al lado la palabra “gitano”. Y esto porque es innegable que la creación poética de este andaluz genial se convirtió en un poderoso instrumento para oponerse a la intolerancia y, sobre todo, a los estereotipos y clichés.

Lorca fue el primer escritor español que insistió en el papel fundamental de los gitanos en la plasmación del espíritu andaluz, mostrándose especialmente sensible a la dimensión mítica y universal del arte gitano. Los dos libros de poemas más emblemáticos que tratan del tema son *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano*, que representan las dos facetas de una realidad artística esencial y, normalmente, deberían leerse juntas.

Poema del Cante Jondo, escrito en 1921 y publicado diez años más tarde, es una prueba perfecta de la maestría lorquiana de revelar las emociones más hondas de Andalucía. Los expertos identificaron las raíces de esta música popular en los cantos sefardíes, con su forma más destacada, la “saeta” ejecutada

¹⁰ En las ediciones ulteriores, el prólogo fue, por razones desconocidas, suprimido.

por cantaores en la Semana Santa andaluza. El *Poema del Cante Jondo* se transforma en un proceso de reivindicación de los elementos que componen la identidad española, en lo más profundo de su sustancia.

En contraste con las imágenes alegres, estereotipadas y sobre todo deformadas de una Andalucía sonriente para los extranjeros, los versos lorquianos transmiten su voz grave, su grito lleno de dolor y el llanto de la guitarra. En efecto, el paisaje conduce a la idea de vaciedad, de monocronismo. Así, en “Baladilla de los tres ríos”, “se riza el aire gris”, “los olivos están cargados de gritos”, la tierra es “seca” y “quieta”. La metáfora llega a ser más penetrante y ambiciosa: “como un arco de viola,/el grito ha hecho vibrar/largas cuerdas del viento¹¹”. La intuición genial del poeta expresa la soledad por un grito a todo pecho que ahuyenta la poesía ligera, sin sentido estético y sin belleza.

Rompiendo con las perspectivas tradicionales, Lorca eleva el tema, desde la anecdótica folklórica, a la más alta categoría estética. Los gitanos abandonan sus caras de pícaros y se convierten en figuras inolvidables, cuya humanidad impresiona: son descritos como personas valientes, soñadoras, orgullosas, desarraigadas y puramente andaluzas.

Esta nueva imagen se manifiesta plenamente en el *Romancero gitano* (1927). En este tomo, Lorca utiliza el romance en su estilo tradicional. Cada verso mantiene una indestructible unidad, conservando intacta su musicalidad. La clave del modernismo lorquiano está en la renovación de las formas tradicionales del *Romancero* español, (anónimo y popular, con una fuerte tendencia de volver a los orígenes) y en la universalidad de sus versos.

En el *Romancero gitano* predominan los colores fríos, que dan un tono de tristeza abismal a los poemas. El mundo plasmado por Lorca se compone de tres niveles que se están mezclando: el mundo real, compuesto de seres humanos concretos, el mundo celestial y de los santos y, por fin, el mundo de lo imponderable e inefable, al que los gitanos están muy apegados por sus miedos, supersticiones, imprecaciones y presentimientos. De la tercera categoría forma parte la fascinación mortal que ejerce la Luna, símbolo de todas las cosas invisibles e indecibles y del fatalismo de las pasiones.

Los más logrados poemas del tomo son precisamente los que evocan este mundo misterioso, donde la presencia de la luna conlleva las fuerzas oscuras que siempre provocan la muerte.

El poema más representativo es, en este sentido, “Romance sonámbulo”, con su estribillo obsesivo: “verde, que te quiero verde”. En este ambiente sobrenatural se produce el diálogo entre el “mocito” herido y el viejo “compadre”. Es un mundo de lágrimas, de sangre derramada por el amor imposible de una muchacha muerta. Pese al título aparentemente onírico-surrealista, el poema es discursivo, con una alternancia de presente y pasado proyectado como presente (“ella sueña en su baranda”). Los personajes trágicos ya no son figuras folklóricas o exóticas, sino se transforman en figuras arquetípicas. Incluso la Luna, que normalmente es el símbolo de la muerte en todos los poemas lorquianos, es una “luna gitana”, en consonancia con las pasiones y los sentimientos trágicos del “mocito”. Es también en este poema donde se da una de las más acertadas comparaciones de la lírica castellana de todos los tiempos. Dice Lorca: “la noche se puso íntima / como una pequeña plaza¹²”, lo que se podría traducir en la asociación emocional entre el espacio y el tiempo.

El *Romancero gitano* es la expresión definitiva de la fusión entre lo folklórico y lo culto, la tradición y la innovación, vertida en un lenguaje poético a la vez elaborado e instintivo, logrando captar

¹¹ Federico García Lorca, *Prosa, poesía, teatro*, Moscú, editorial Progreso, 1979, p. 113.

¹² *Op. cit.*, p. 298.

una visión mítico-simbólica de un mundo regido por pasiones irracionales. Los eternos temas de la poesía lorquiana, el amor y la muerte (que siempre se dan juntos, porque son igualmente violentos), definen un universo poético totalmente innovador.

Otro poema de este tomo que evoca – esta vez sin mencionar la causa – el dolor esencial de los gitanos desarraigados es “Romance de la pena negra”. La inexplicable “pena negra” de la andaluza Soledad Montoya viene descrita en el diálogo dramático entre el poeta y la desgraciada que sufre un dolor sobrehumano.

Un último ejemplo de acierto poético plenario es el “Romance de la Guardia Civil española”, que plantea la oposición entre los representantes de la autoridad y los gitanos perseguidos, exponentes de la libertad apasionada. Las eternas luchas entre opresión y libertad se dan en un ambiente donde lo religioso y lo popular se mezclan. Uno de los momentos más emocionantes es cuando los santos intervienen para ayudar a los gitanos espantados por las violencias de la guardia civil: “San José, lleno de heridas, / amortaja a una doncella. / La virgen cura a los niños / con salivilla de estrella”. El eco del recuerdo conserva la ciudad librada del miedo, pese a que la guardia civil intenta aniquilarla: “Oh ciudad de los gitanos / ¿Quién te vio y no te recuerda? / Que te busquen en mi frente. / Juego de luna y arena¹³”. El discurso oficial, que esquematiza la realidad, se ve anulado por el discurso poético, que plantea el conflicto de manera convincente, incluyendo la nueva percepción en una concepción integradora. El resultado es la credibilidad, por parte del lector, de esta visión hondamente humana, que se expresa a través de metáforas fulgurantes. El mundo entero se convierte en un “juego de luna y arena”, cuya fragilidad no deja de asombrarnos.

Los negros:

La teoría del “duende”, tan bien representada en España por los gitanos, se aplicará más tarde, en el extranjero, a los negros de Nueva York, verdaderos espíritus afines de Lorca, amenazados “por un gentío de trajes sin cabeza” (*Poeta en Nueva York*, “El rey del Harlem”). Los negros representan el lado amargo de los Estados Unidos. Motivando su deseo imperativo de escribir sobre los negros, Lorca afirma: “Yo quería hacer poemas de la raza negra en Norteamérica, y subrayar el dolor que tienen los negros en un mundo rico, esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de sus máquinas¹⁴”.

En una conferencia pronunciada en 1932, Lorca describe a los negros de Harlem como personas muy espirituales, creyentes y bondadosas. Según él, “pese a quién pese, [los negros] son lo más espiritual y delicado de aquel mundo.” Y motiva su afirmación: “Porque creen, porque esperan, porque cantan y porque tienen una exquisita pureza religiosa¹⁵”.

En la ciudad-mundo de Nueva York, que a Lorca le pareció al principio monstruosa, fría, deshumanizada, ciudad que se convierte en símbolo del sufrimiento del hombre moderno alienado, Lorca siente la necesidad de tomar una actitud de solidaridad con los afro-americanos del barrio de Harlem. Fruto de esta actitud son dos poemas del tomo *Poeta en Nueva York*: “Norma y paraíso de los negros” y “El rey de Harlem”, donde el poeta destaca la vitalidad de esta raza, su capacidad de nutrir sentimientos fuertes (amor versus odio) y su afán de libertad en lo que Lorca llama “el paraíso quemado” de Nueva

¹³*Op. cit.*, p. 325.

¹⁴*Blanco y Negro*, “Poema de Nueva York en el cerebro de García Lorca”, Madrid, no. 2177, marzo de 1933, en www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1954_num_56_3_3397.

¹⁵*Obras completas*, pp. 1096-97, <http://www.alejandriadigital.com/wp-content/uploads/2015/12/GARC%C3%8DA-LORCA-Obras-completas-1336-p%C3%A1ginas.pdf>

York. Así, “El rey de Harlem” habla de los “ojos oprimidos”, de “angustia”, de “sangre estremecida” (que recuerda la “sangre derramada” del *Romancero gitano*), pero también de la necesidad imperiosa de enfrentar al hombre blanco, el “rubio vendedor de aguardiente”. La situación de injusticia, la tristeza profunda, el desaliento de esta gente que concentran en la figura del “gran rey desesperado” del Harlem, “cuyas barbas llegan al mar” al final del poema, mientras que al principio estaba descrito como un “prisionero” “con un traje de conserje”¹⁶.

La homosexualidad:

Lorca reprimió – al menos socialmente – su homosexualidad. En una primera fase lo hizo por razones religiosas y por un sentimiento de culpabilidad que se debía a su incapacidad de ser tal como lo hubieran querido su familia o la sociedad en que vivía. Más tarde, tras una relación sentimental apasionada con el escultor Emilio Aladrén, aceptó su orientación sexual, aunque nunca la admitió públicamente. Por lo tanto, sus tardíos *Sonetos del amor oscuro* aludirán a connotaciones homosexuales que, en efecto, se intuyen incluso en el título. Como en la España del tiempo la palabra “homosexual” era tabú, Lorca mantuvo en secreto estos sonetos por su evidente contenido homoerótico. Los once poemas de este tomo, escritos en un período en que el poeta tenía problemas con su último novio, Rafael Rodríguez Rapún, aluden tanto al amor que se desarrolla en la sombra, como a la “noche oscura del alma” de San Juan de la Cruz.

Los sonetos revelan una elevación espiritual hacia el amor puro a través de la carne. Las mismas ideas serán captadas más tarde en una obra dramática que Lorca nunca vio montada en vida, *El público*, definida por el poeta mismo de un “profundo tema homosexual”¹⁷.

En el soneto titulado “Ay voz secreta del amor oscuro”, el amado tiene una oximorónica “caliente voz de hierro”, mientras que el poeta, consciente de que su amor es infértil (“donde sin fruto gimen carne y cielo”), admite que “soy amor, que soy naturaleza”¹⁸. La misma infertilidad se expresa en “Soneto de la dulce queja”, donde Lorca confiesa sentirse “tronco sin ramas”, mientras que al amado le nombra “tesoro oculto”, “mi cruz” y “mi dolor mojado”¹⁹. Finalmente, en “El amor duerme en el pecho del poeta”, la declaración de amor – claramente dirigida a otro hombre, por la forma de masculino utilizada – se transforma en una capitulación total: “Tú nunca entenderás lo que te quiero / porque duermes en mí y estás dormido. / Yo te oculto llorando, perseguido / por una voz de penetrante acero”²⁰.

Este poema es el primero que habla explícitamente de un amor masculino como destinatario de los poemas lorquianos.

En los últimos meses de su vida, Federico escribió, pues, una obra decididamente homosexual, que habla de una pasión misteriosa y lo hace con la desesperación del que se siente rechazado e incluso condenado por la sociedad. España ignoró la existencia de estos poemas hasta 1984, cuando por fin se publicaron (hasta entonces ni siquiera se podía pensar en esto) y ni siquiera después de esta fecha estuvo dispuesta a aceptar que, en Lorca, sexualidad y obra son inseparables. Según le declaró Vicente Aleixandre, íntimo amigo de Lorca, a José Luis Cano, “lo curioso es cómo en todos los artículos que

¹⁶ Federico García Lorca, *Prosa, poesía, teatro*, Moscú, editorial Progreso, 1979, p. 343.

¹⁷ Cf. Ian Gibson, *Federico García Lorca*, Vol. II. Barcelona: Grijalbo, 1987, p. 217.

¹⁸ Federico García Lorca, *Antología comentada*, Ed. de Eutimio Martín, Ediciones de la Torre, Madrid, 1998, p. 300.

¹⁹ *Id.*, p. 302.

²⁰ *Id.*, p. 305.

acompañan a los sonetos se evita cuidadosamente la palabra “homosexual”, aunque se aluda a ello, pues nadie ignora que estos sonetos no son dedicados a una mujer¹⁴”.

El nuevo tratamiento de la mujer:

Lorca, quien adoraba a su madre y le tenía un profundo respecto, se mostró siempre como defensor de las mujeres, quienes ocupan un lugar predilecto en su obra.

Definiendo el valor de la mujer, Lorca expresa, tanto en su obra poética como en su teatro²¹, una problemática social en relación con la opresión femenina y las reglas estrictas y absurdas impuestas por la sociedad y las autoridades españolas de la época. Según las normas oficiales del tiempo, la vida de la mujer constaba en sólo tres etapas, que además eran obligatorias: castidad, matrimonio y procreación. La única manera en que las mujeres eran útiles para la sociedad era que fueran esposas y madres dedicadas a los hijos y al marido. Las representantes del bello sexo que no “correspondían” a esta imagen y no cumplían, por una u otra razón, con las reglas sociales, eran de una manera u otra estigmatizadas y se quedaban al margen de la sociedad, que las miraba de soslayo.

Lorca se propuso demostrar que la figura femenina no puede y no debe reducirse a su mera función de ama de casa y de esposa y madre ejemplar. En su obra, el poeta incluye todas las categorías de mujeres: la casada frustrada (“La casada infiel”), la santa (“Santa Olallá”), la virgen (“Elegía”), y las describe como figuras impregnadas de españolismo, cantándolas en tonos distintos.

“Elegía” es una de las composiciones poéticas más acertadas de Lorca y trata precisamente del tema tabú del deseo carnal en una mujer española virgen. Como la pérdida de la virginidad en una mujer no casada era una fuente de desgracia, de malidicencia, de imprecaciones de parte de la familia, la mujer de “Elegía” conserva su virginidad aunque es “un incensario lleno de deseos”, que sigue caminando por la calle, en una edad ya otoñal, “con el sexo potente sobre la mirada”, aunque sus ilusiones están “muertas para siempre”. El sentimiento que se apodera del corazón de esta mujer es uno de profundo dolor y melancolía por no haber sido amada. El poeta nota “la tristeza enorme que flota” en sus ojos, la “tristeza tan honda” que tiene “dentro del alma / al sentir en el pecho ya cansado y exhausto / la pasión de una niña recién enamorada²²” y lamenta, más allá de las palabras, la condición de las mujeres solteras, condenadas a perpetua virginidad, cuyo amargo destino se reduce a la soledad, al envejecimiento infértil y a la muerte que esperan en silencio.

Conclusiones:

La poesía revolucionaria lorquiana se extiende del campo cultural, del que forman parte el “duende” español, el cante jondo o el flamenco, a otros dominios, igualmente importantes para Lorca. Efectivamente, la efervescencia creadora brota de la estructura interior del poeta, que él mismo había explicado estar basada en su afán de revolucionar el mundo. Para justificar su posición, Lorca había afirmado: “yo soy revolucionario porque no hay verdadero poeta que no sea revolucionario²³”.

Para él, la identidad española debe integrar todas las poblaciones y las razas que viven en todas las provincias del territorio español, así como todas las formas de cultura, y debe basarse en la libertad de los individuos de elegir el modo de vida que les parezca apropiado, tanto social como sexualmente.

²¹ Sobre todo en *La casa de Bernarda Alba* y en *Yerma*, donde la opresión del género femenino es el tema central.

²² Federico García Lorca, *Prosa, poesía, teatro*, Moscú, editorial Progreso, 1979, p. 74.

²³ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, p. 173.

La entera humanidad perseguida, acosada, débil, marginada, es decir cualquier persona que conociera el dolor del rechazo y del oprobio público encontraría un lugar seguro en sus versos: gitanos, negros, mujeres desfavorecidas, judíos, moriscos y la lista puede continuar. Y esto porque él mismo se sentía marginado, siendo andaluz de Granada (“provinciano”) y teniendo una orientación sexual de la que ni siquiera se podía hablar en la época (su homosexualidad es, ya, un hecho conocido por todos, aunque durante su vida, Lorca nunca pudo reconocerlo públicamente).

Lorca tenía tal devoción por lo natural y lo espontáneo, que para él el mundo era una pura eflorescencia de libertad. Toda su creación poética es un canto de amor desesperado a la Vida (con su naturaleza salvaje y arrebatadora), que intenta levantarse y a la que la Muerte (la razón fría) le obliga a bajar la cabeza, estorbando la alegría de vivir. El instinto²⁴ poético le dictaba volverse hacia su conciencia artística, adornada por las más audaces novedades, pero a la vez enraizadas en la tradición y en el folklore.

Bibliografía:

1. Lorca, Federico García, *Obras VI*, vol. 2, ed. Miguel García-Posada, AKAL, 1994
2. Lorca, Federico García, *Prosa, poesía, teatro*, Moscú, editorial Progreso, 1979
3. Lorca, Federico García, *Libro de poemas*, ed. bilingüe español-inglés, trad. por Stanley Appelbaum, Dover Publications, New York, 2004
3. Lorca, Federico García, *Antología comentada*, Ed. de Eutimio Martín, Ediciones de la Torre, Madrid, 1998
4. Lorca, Federico García, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1986, pp. 1096-97
5. Lorca, Federico García, *Antología comentada*, Ed. de Eutimio Martín, Ediciones de la Torre, Madrid, 1998
6. Gibson, Ian, *Federico García Lorca*, Vol. I, II, Grijalbo, Barcelona, 1987
7. Díaz-Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca*, Espasa-Calpe, Madrid, 1954
8. Alonso, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952
9. Blanco y Negro, “Poema de Nueva York en el cerebro de García Lorca”, Madrid, no. 2177, marzo de 1933, en www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1954_num_56_3_3397
10. Ortega, José, “García Lorca, poeta social: Los negros (*Poeta en Nueva York*)”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, no. 320-321, 1977, pp. 407-418
11. Rodríguez Mata, Lydia, “Lorca y los gitanos”, en la revista *Gitanos*, no. 7/8, diciembre de 2000, consultado en: https://www.gitanos.org/upload/23/73/24-26_lorca_y_los_gitanos.pdf

²⁴ En 1928, Lorca se declaraba un “apasionado instintivista” (cf. Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca*, Espasa-Calpe, Madrid, 1954, p.17), que rechazaba la lógica y el mundo mecánico del modernismo.

POSSIBLE INFLUENCES ON THE ROMAN WAY OF UNDERSTANDING THE INFERNO, CONSIDERING PUBLIUS BERGILIUS MARO'S AENEID

Roxana Maria Fănuț

PhD Student, West University of Timișoara

Abstract: This paper seeks to offer an image of Roman perception over death and Inferno and how Publius Vergilius Maro, in the sixth book of the Aeneid, describes it. This perception is influenced by the other populations and civilizations which are leaving near them or which are conquered by them. The main cultural and religious influences of the Romans are coming from the Etruscans or from the Greeks and this paper tries to observe the resemblance between Etruscans and Romans. The issues to be discussed are the manner in which the tombs and the funeral rites are done, and also how the image of the Underworld is depicted in both cultures. To know for sure what is totally Roman or Etruscan is not possible, but instead, it is desirable to observe and analyze the common points through the funerary art and also through literature, as a different way of approach. Another issue to be discussed in this paper is how the perception of the realm of dead is changed over the years, due to the religion or the politic aspect of a certain period of time, proving that the Inferno is a mirror of the everyday life.

Key words: Inferno, Aeneid, Etruscans, funerary rites, tombs

Etruscii sau *rosenna*, așa cum ei înșiși se numeau, au reprezentat una dintre marile civilizații care a stat la baza formării a celeia ce va deveni civilizația romană. Datorită unicității limbii etrusce și a lipsei de dovezi arheologice, originea acestei populații este greu de stabilit, singurele teorii bazându-se doar pe supoziții și neputând astfel constitui un real fundament. Cu toate acestea, este imperioasă menționarea teoriilor care au circulat în perioada augustană, ele constituind aspecte cu influență asupra modului de gândire vergilian. În această perioadă prolifică a Imperiului Roman au circulat cel puțin două teorii ce prezentau modul în care etruscii s-au stabilit și s-au dezvoltat pe teritoriul italic. Prima teorie, cea pe care o acceptă și Publius Vergilius Maro, este cea enunțată de Herodot în *Istoriei*, I, 94. Conform teoriei istoricului grec etruscii ar fi o populație sosită pe coastele Italiei după o perioadă îndelungată de foamete, fapt ce l-a silit pe conducătorul etrusc Atys, să își împartă populația în două, o parte care să rămână pe teritoriul Lidiei, iar o a doua parte, condusă de fiul său Tyrrhenos, care să părăsească pământul natal și să plece în căutarea unui spațiu prielnic vieții. Tyrrhenos ajunge, conform teoriei lui Herodot, în țara umbrilor, unde se stabilesc și își schimbă numele în tirenieni, după cel al

conducătorului care i-a adus în aceste ținuturi. Cea de-a doua teorie cu privire la originea tirenienilor este cea furnizată de către filosoful grec, Dionysios din Halicarnas, care în *Antiquitates Romanae*, I, 30, susține ideea conform căreia aceștia ar reprezenta o populație indigenă și nu ar fi migrat din Lidia. Această a doua teorie se află probabil sub influența concepției augustane, care urmărea să arăte un glorios trecut al populației italice, etruscii reprezentând o civilizație glorioasă până la prăbușirea acesteia în secolul al V-lea î.Hr..

Vergilius, adoptă versiunea herodotiană, numindu-i pe etrusci lidieni și arătând astfel faptul că se află în acord cu teoria filosofului grec, la fel cum o acceptaseră și etruscii. Nancy Thomson de Grummond îi atribuie însuși lui Vergilius o origine etruscă, susținându-și teoria prin apropierea numelui Maro de termenul etrusc *maro* ce reprezintă tipul unui titlu magistral¹, însă această alăturare poate fi o pură intervenție a hazardului și nu reprezintă un argument viabil din punct de vedere științific, datorită puținelor cunoștințe actuale asupra limbii etrusce. Proveniența orientală a etruscilor poate fi susținută prin stilul lor de viață: o națiune petrecăreață, opulentă și care cunoștea interpretarea viitorului în ficatul animalelor, cunoștințe și trăsături specifice populațiilor orientale și adoptate ulterior de către romani.

Marea majoritate a informațiilor despre tirenieni survin din inscripțiile funerare găsite pe teritoriul Toscanei, Umbriei, Padului, Latiului și Campaniei, etruscii reușind, încă din secolul al VI-lea î.Hr., să pătrundă în Italia septentrională și chiar în zona Latiumului. Mormintele truscilor se deosebeau prin coloane ovale, decorate sau netede, numite *cippi*², care doreau să arăte că cel trecut în lumea de dincolo „trebuia să fie adorat ca erou”³. Aceste locuri de îngropăciune prezentau inscripții cu privire la numele defunctului, rudele și etatea sa, deopotrivă cu inscripții care reliefa scene din viața acestuia. În mormintele etruscilor se regăseau „*armele și ustensilele pe care le folosiseră pe uscat și pe mare, iar unele fresce reamintesc faptele lor de arme*”⁴, dovadă a faptului că aceștia, la fel ca și în cazul majorității civilizațiilor antice, doreau să creadă într-o lume de dincolo în care să își poată continua activitățile desfășurate cu plăcere în

¹ Nancy, Thomson de Grummond, 2006, *Etruscan Myth, Sacred History, and Legend*, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia, p.207.

² Raymond, Bloch, 1996, *Etruscii*, trad. N. Lascu, Ed. Științifică, București, p. 55.

³ Idem, *ibidem*.

⁴ Printre numele celor cu care se înrudea defunctul se afla și numele mamei, dovadă a faptului că se poate vorbi despre o veche societate matriarhală.

timpul sălășluirii în mundan, iar supliciile nu constituiau decât o continuare a suferințelor cotidiene, fără a avea un rol punitiv. Un asemenea dezirat este observat și în cazul romanilor, care, după cum ne arată și Vergilius în *Eneida*, alăturau celui decedat obiectele de preț și cele cu care acesta se îndeletnicise în timpul vieții:

*Rugul, dintii, îl clădesc bogat în rășină, din multe
Despicături de molid, și-i pun împletite pe margini
Veștede frunze și-n jur răsădesc chiparoșii cei jalnici;
Albe de-oțel ei pe rug pun armele, drept o podoabă.*⁵

Asemănarea între cele două civilizații nu poate a fi pusă pe seama unei influențe pur etrusce, căci aceasta nu reprezintă o caracteristică proprie doar a etruscilor, ci și a altor civilizații antice, precum cea egipteană sau cretano-minoică, dovadă a faptului că cele două populații prezintă însușiri regăsite pe un areal extins, deci avem de-a face cu o credință generală, specifică mentalitarului culturii antice mediteraniene.

De-a lungul timpului, romanii și-au decorat în mod diferit mormintele, iar schimbările ce s-au produs au reprezentat influențe venite din afara imperiului sau datorită schimbării felului particular de a își reprezenta și percepe realitatea proximală. În general, sarcofagele acestora, la fel precum mormintele etrusce, reprezentau scene din viața celui trecut în neîntinț, dar și simboluri care să îi caracterizeze viața sau moartea. Unele sarcofage înfățișau scene matrimoniale între doi muritori sau între două figuri legendare, după cum este cazul lui Amor și a lui Psyche. Imaginile și reprezentările căsătoriei de pe monumentele funerare, venerau cultul matrimonial și valorile morale asociate acestuia: *concordia* și *pietas*. Scenele matrimoniale erau reprezentate pe mormintele romanilor pentru a reliefa valorile morale ce îi caracterizau pe cei trecuți în neîntinț sau pentru a arăta faptul că persoana decedată nu a fost căsătorită, caz în care se realizau scene mitologice. Basoreliefurile puteau reprezenta și tipul de căsătorie pe care defuncții l-au adoptat, fie o căsătorie tradițională *cum manu*, fie o căsătorie *sine manum*. În funcție de tipul mariajului, reprezentările înfățișau bărbatul și femeia ținându-se de mână sau nu, însoțiți de *pronuba* (femeia căsătorită ce o însoțește pe mireasă) și de actul doveditor al mariajului. Sarcofagele romane au reprezentat, așadar, adevărate miraze ale societății, din care putem desprinde numeroase obiceiuri și tradiții ale posesorilor. Un caz asemănător este observabil în cazul dispunerii mormintelor în interiorul cimitirelor etrusce, unde se poate remarca o adevărată urbe-

⁵ Vergilius, *Eneida*, 1980, trad. G. Coșbuc, Ed. Univers, București, p. 197.

necropolă, construită după modelul așezărilor mundane. Necropolele au început să fie construite la începutul secolului al VII-lea de către aristocrații din Caere, Cortona, Tarquinia, Chiusi⁶. Datorită frumuseții sepulcrelor etrusce, ele au fost reutilizate de către romani, care, ulterior, au îmbogățit locurile de veci cu elemente arhitecturale proprii, elemente care fac ca aceste morminte să ilustreze ciocnirea a două culturi și mentalități insulare europene. Mormintele aflate în apropierea așezării Falerium sau Falerii, din provincia Viterbo, prezintă un portic săpat în tuf, cu trei arce, sub care se aflau „suporturi pentru sarcofage și gropi pentru a îngropa morții, care apoi erau probabil acoperite cu țigle”⁷ a cărui intrare propriu-zisă se face printr-o ușă prevăzută cu cornișă în relief, cornișe specifice obiceiului roman de decorare a locurilor funerare, în comparație cu porticele care reprezintă însă o practică specifică etruscilor din zona localității Falerium. Preocuparea pentru viața dintr-o altă lume a celui decedat și asigurarea acestuia cu tot ceea ce este necesar unui trai cotidian relevă interesul pentru lumea de dincolo și credința puternică într-o lume ulterioară, lume pe care etruscii nu o vedeau mult diferită decât cea de pe pământ.

Datorită faptului că până în secolul al IV-lea î.e.n. populația etruscă se bucura de un trai decent și mulțumitor, imaginea pe care aceștia o au asupra lumii de dincolo este una veselă. Somptuozitatea și grandoarea monumentelor funerare nu a reprezentat doar o caracteristică a cultului funerar grec, ci și a celui egiptean, cu ale sale grandioase piramide sau chiar a celui etrusc, unde se poate observa prezența sanctuarelor și a micilor temple ridicate deasupra mormintelor. Sanctuarele etrusce presupuneau prezența unor temple, lucru ce nu era întâlnit foarte des în cimitirele romane sau grecești. Cimitirele au evoluat în mod constant, de la simple gropi la adevărate orașe funerare, iar sepulcrele erau alcătuite, în mare parte, după un model predefinit: o cameră dreptunghiulară cu plafon boltit, dar în funcție de modul de viață și de statutul social al defunctului, casa funerară, fidelă celei locuite în timpul vieții, putea avea mai multe încăperi. În interiorul mormintelor se puteau găsi inclusiv piesele de mobilier ale defunctului, fapt pentru care s-a putut reconstitui modul de trai al acestei populații, în lipsa literaturii sau a locuințelor propriu-zise.

⁶Jean-Rene Jannot, 2005, *Religion in Ancient Etruria*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, p. 55.

⁷ George Dennis, 1982, *Lumea etruscilor*, vol I, trad. Ed. Meridiane, București, p. 207.

Scene din viața cotidiană a etruscilor se pot observa și pe mormintele sau pe urnele cinerare ale acestora, precum și pe unele obiecte cotidiene, cum ar fi amforele. Un atare exemplu o reprezintă una din amforele găsite la Vulci, datată secolul al VI-lea î.Hr. și care se păstrează la The British Museum. Această amforă, probabil una ritualică, prezintă o procesiune la care participă muzicieni și femei acoperite cu văluri, scenă identificată de Jean-Rene Jannot⁸ cu una funerară, supoziție ce pare a fi reală, dat fiind faptul că prezintă o paradă realizată cu mare pompă. Tipul de paradă reprezentat pe amforă poate fi ușor asociat cu unul funerar, căci convoaiele funerare erau realizate cu mare fast, obicei pe care îl putea observa și la romani. Decesul unei persoane era anunțat prin intermediul unui *indicere funus*, care străbătea străzile orașului anunțând data și oara la care avea să se desfășoare procesiunea funerară. Toate acestea nu se realizau decât în cazul unei persoane avute, pătura săracă nedisponând de resursele financiare necesare unui atare eveniment.

Cortegiul funeral al romanilor, denumit *pompa*:

*era precedat de cântăreți din flaut, corn și trompetă. După ei mergeau purtătorii de torțe, bocitoarele, care scoteau țipete de durere și din când în când intonau bocete naeniae. La înmormântarea unor personaje de vază erau angajați și dansatori și actori (mimi), care dansau și făceau glume sau îl ironizau cu anumite aluzii la unele fapte ale lui din timpul vieții*⁹

Procesiunea strămoșilor, desfășurată o dată cu înmormântarea unui membru al familiei, reprezenta pentru înaltele clase sociale, încă un motiv de a-și etala funcțiile și descendențele familiare. Măștile predecesorilor erau așezate pe fețele unor oameni, îmbrăcați în haine de sărbătoare și care aveau rolul de mima statutul și importanța pe care aceștia au avut-o pe parcursul vieții. Inițial, aceștia erau așezați pe o platformă înaltă, dar mai târziu au fost așezați într-un car. „În urma lor veneau purtătorii de panouri mari pe care erau notate, în cuvinte sau simboluri, rangurile și faptele mai de seamă ale defunctului”¹⁰. Ritualul funerar roman, precum și cel practicat de către etrusci, are la bază modelul similitudinii, căci actele desfășurate într-un asemenea ritual tindeau să arate ceea ce a fost omul pe parcursul vieții și să realizeze o minimă scenetă care să ilustreze viața defunctului, multe dintre acestea având un caracter ironic. Un atare

⁸Jean-Rene Jannot, *op.cit.*, p.42.

⁹ Nicolae Lascu, 1965, *Cum trăiau romanii*, trad. E. Moroianu, Ed. Științifică, București, p.300.

¹⁰ Nicolae Lascu, *op.cit.*, p. 301.

exemplu este cel al funerariilor lui Octavianus Augustus. Cremarea și incinerarea sa în mausoleul personal, dar și întreaga procesiune funerară de care a avut parte Augustus a fost realizat după modelul înmormântărilor familiile nobiliare, însă, evident, la o scară mai mare care să demonstreze statutul superior al acestuia. După moarte, împăratul a fost deificat, iar unul dintre membrii senatului a declarat sub jurământ că i-a văzut spiritul ridicându-se la cer, la fel cum o făcuse întemeietorul Romei, Romulus. Un vădit exemplu al propagandei augustane și al cultului personalității, foarte răspândit în spațiul cultural roman.

Revenind la ritualurile funerare etrusce, putem remarca că ele ne sunt cunoscute doar datorită reprezentărilor descoperite în interiorul mormintelor, motiv pentru care ordinea în care elementele ce țin de acest ritual nu poate fi decât dedusă în comparație cu ritualurile funerare grecești și romane, unde există numeroase surse atestatoare. Ordinea în care lamentațiile, bachelile și jocurile funerare aveau loc în cadrul unei înmormântări sau incinerări etrusce nu este esențială, important fiind modul în care aceste ritualuri se îndeplineau și care era însemnătatea lor. Este evident însă că primul moment al acestui ritual îl reprezintă așezarea trupului celui decedat la un loc de cinste, pe un pat ridicat cu ajutorul mai multor straturi de saltele. Patul funerar era așezat sub un cort sau sub un portic columnar. Obiceiul așezării cadavrului pe un pat ridicat reprezintă un obicei întâlnit și în cultura romană, *lectus funebris*, dar și în cultura greacă, *prothesis*. Imaginea unui astfel de pat se poate observa la Copenhaga, Ny Carlsberg Glyptothek, pe o bucată dintr-un mormânt găsită la Chiusi și datată secolul al V-lea î.Hr. Această piesă, alături de o alta desprinsă din același mormânt, înfățișează un ritual funerar etrusc, de la patul pe care este așezat cadavrul, până la dansurile de lamentație pe care femeile le făceau la aceste funerarii. De remarcat este faptul că pe aceste reliefuri nu este prezent trupul celui trecut în neființă, nici măcar rugul pe care s-a realizat incinerarea. Cadavrul sau cenușa celui decedat sunt absente în reprezentările etrusce, fapt ce ne îndreptățește să afirmăm că etruscii preferau să nu îl reprezinte pe cel decedat în aceste scene pentru a păstra în continuare imaginea vie a acestuia, căci el ar trebui ținut minte așa cum era în timpul vieții, nu cum era după ce a decedat.

Jocurile funerare reprezentau un alt moment al ritualurilor etrusce ce marcau trecerea în neființă a unei persoane. Jocurile, care se pot observa tot din reprezentările din interiorul mormintelor, erau asemănătoare celor grecești și celor romane, motiv ce ne dovedește că acest obicei a fost unul larg răspândit în spațiul mediteranean. Momentul în care aceste jocuri aveau

loc nu este foarte clar, că se întâmplau înainte sau după înhumare nu este un fapt precis, însă mult mai importante sunt jocurile pe care aceștia le jucau și scopul lor. Jocurile pe care aceștia le practicau le putem observa pe reliefurile etrusce, iar mare parte din reliefurile care ne-au survenit prezintă sporturi sângeroase și periculoase, cum este spre exemplu boxul, foarte des întâlnit în aceste reprezentări, sau întrecerile cu cai, numite *kalp*¹¹. Întrecerile cu cai erau periculoase pentru viața sportivilor deoarece acestea presupuneau și activități acrobatice. O altă imagine violentă este cea în care un bărbat este orbit și mușcat de către un câine. Câinele reprezintă un animal sacru, htonian, consacrat lui Calu sau Aitei¹², iar sacrificiul pe care îl înfăptuiește persoana în cauză este unul realizat în cinstea zeităților htoniene. Scopul acestor întreceri nu pare a fi însă unul sportiv, ci mai mult unul demonstrativ, un spectacol oferit participanților la înmormântare, pe lângă faptul că sângele, produs de accidente petrecute în urma periculoaselor întreceri, avea rolul de a aduce un strop de viață celui tocmai decedat și de a îl unii cu lumea subpământeană.

Datorită îmbinării culturale produse în spațiul italic, aceste ritualuri funerare, spre deosebire de cele grecești, au fost păstrate în cultura romană, după cum putem observa ritualul funerar al lui Anchise din cea de-a patra carte a *Eneidei*. Preoteasa, cu părul despletit, căci în realizare unui ritual magic nu trebuie să existe noduri, începe ritualul prin invocarea zeilor infernali. Zeitățile infernale pe care preoteasa le invocă sunt toate asociate cu cifra trei: Hecate, Chaos, Erebus și „pe-o sută de zei”¹³, expresie metaforică care releva dorința celor care înfăptuiau ritualul magic de a nu omite nicio zeitate, fapt ce ar fi făcut ca ritualul în cauză să nu-și mai atingă scopul sau să provoace necazuri nedorite din pricina neglijenței. Zeița Hecate, asimilată cu Diana, cea cu trei capete și cu trei corpuri „ter centum tona ora deos, Erebumque Chaosque/ tergeminamque Hecaten, tria virginis ora Dianae”¹⁴, reprezintă una dintre zeitățile asociate infernului. Asocierea sa cu spiritele malefice justifică obiceiul romanilor de a își așeza la porți sau la pragurile casei, câte o reprezentare a zeiței, pentru ca aceasta să îi apere de spiritele răuvoitoare. Hecate apare însoțită de cortegiul său, o haită de cățele sălbatice, uneori chiar și de

¹¹Jean-Rene Jannot, *op.cit.*, p. 50

¹²Jean-Rene Jannot, *op.cit.*, p. 50.

¹³Vergilius, *op.cit.*, p. 208.

¹⁴ P. Vergilius Maro, MMIX, *Aeneis*, recensvit atque apparatv critico instrvxit Gian Biagio Conte, Berolini et novi Eboraci, Walter de Gruyter, p. 114.

iepe sau lupoalice, care anunțau prin lătratul lor, dar și prin cutremurele terifiante, apropierea zeiței lunii:

Urlă pământul sub dinșii și munții cu vuiet se mișcă,

Codrul se zbate și-n văi gem urlete, parcă de câine:

*Vine zeița! Fugiți cei fără chemare, fugiți-mi!*¹⁵

După invocarea zeităților infernale, imaginea ritualului descris de către Vergilius devine din ce în ce mai intensă, de la preoteasa care împrăștie apă luată din Avernus și până la ierburile culese la lumina nopții și chiar la excrescența luată de pe fruntea mânzilor. Toate aceste elemente sunt parte a ritualurilor cu caracter magic ce trebuiau a fi duse la împlinire de către preotese pentru a primi ajutorul zeilor.

Imaginea pe care și-au format-o etruscii asupra vieții de dincolo și a modalităților prin care se putea pătrunde în această lume, a fost și ea influențată de civilizația greacă sau de cea egipteană, dar în cea mai mare măsură, această concepție a cunoscut varii modificări, în funcție de realitatea socială și istorică. În perioada de glorie a acestei civilizații, începând cu secolul al VIII-lea și continuând până în secolul al V-lea, interval în care etruscii dominau Italia centrală, s-a observat o atitudine mult mai relaxată a populației, motiv pentru care și monumentele funerare prezentau scene cotidiene pline de seninătate și voieșie. Reprezentările celui trecut în neființă din interiorul mormintelor arată un mare grad de individualizare, de la casele funerare construite după modelul celor în care au locuit în timpul vieții, până la imaginea celui ce tocmai a decedat, însoțit de spiritele infernului. Un atare exemplu este înfățișarea unui bărbat, pe unul dintre mormintele de la Chiusi, însoțit de Vanth, o zeitate mai puțin războinică decât companionul său, Charon, dar care înfricoșează prin figura sa și prin faptul că poartă șerpi în mâini. Vanth reprezintă demonul feminin al morții care însoțește spiritele celor decedați în lumea de apoi. Erika Simon, în *Gods in harmony. The Etruscan Pantheon*, notează cu exactitate incertitudinile ce se află în jurul acestui demon, căci nu este cert dacă numele Vanth este atribuit unei singure zeițe a morții sau unui grup feminin de zeități¹⁶ percepute toate sub același cognomen. Din

¹⁵Vergilius, *op.cit.*, p. 198.

¹⁶Erika Simon, *Gods in harmony. The Etruscan Pantheon* în N. Thomson de Grummond, E. Simon, *The Religion of the Etruscans*, 2006, p.79.

pricina faptului că nu se poate stabili cu certitudine, datorită puținelor referiri, atribuțiilor acestor zei sunt deduse doar din iconografie sau din epitele pe care etruscii le gravau pe obiectele funerare. Zeitatea htoniană este înfățișată în mormintele etrusicilor fie înaripată, fie nu și ținând o torță în mână, motiv pentru care putem conchide că aceasta ghida, cu ajutorul luminii torței, drumul spre lumea subpământeană. Prezența torțe dovedește și faptul că tărâmul de dincolo de moarte este unul întunecat, căci are nevoie de iluminarea torței lui Vanth, dar și unul complet necunoscut, un spațiu misterios care nu poate fi pătruns decât cu ajutorul unui zeu psihopomp. În consecință, drumul sufletului spre infern poate a fi considerat unul cu atribuții inițiatice. Alături de Vanth apare deseori Charun sau Karun, deasemenea un zeu psihopomp cu o figură înfiorătoare. Datorită faptului că acesta este înfățișat cu un ciocan de lemn în mână, el pare să fie un agent al pedepsei, dar la fel de probabil este ca acesta să reprezinte un păzitor, un ghid al celui trecut în neființă, iar ciocanul să reprezinte un instrument auxiliar menit să ajute în anihilarea unor posibile piedici.

Ospățul veșnic pe care îl așteptau etruscii își pierde din paloare o dată cu regresul puterii politice și economice. Pierderea influenței începe o dată cu secolul al IV-lea î.Hr., perioadă în care grecii capătă tot mai multă putere economico-teritorială și în care celții încep atacurile în Italia septentrională, și continuă până în momentul romanizării Etruriei, în secolul al II-lea î.Hr.. Personajele armonioase care îmbogățeau imaginea infernului încep să își schimbe înfățișarea devenind unele tot mai feroase și mai înspăimântătoare. Una dintre figurile centrale ale spațiului infernal devine luntrașul Charon, împrumutat cel mai probabil din mitologia freacă „*etruscul Charun are trăsăturile feței aspre, un nas coroiat și carnea vineție, care amintește un corp în descompunere. El este înarmat cu un băț cu care împarte lovituri mortale cu un fel de plăcere răutăcioasă*”¹⁷. Luntrașul lui Vergiliu păstrează înfățișarea înfiorătoare a lui Charun, însă pierde atributele materiale. Versiunea romană a luntrașului infernal este cât se poate de lugubră: „*luntrașul zbârlit în vestminte murdare;/ Surelei- țepi i se încurcă pe-obraz și-i scapără ochii,/ Haina-i atîrnă pe umeri, soioasă, din copaci desprinsă*”¹⁸ și constituie arhetipul reprezentărilor artistico-literare ulterioare.

¹⁷ Raymond Bloch, *op.cit.*, p. 146.

¹⁸ Vergilius, *op.cit.*, p. 20.

Infernul roman, aidoma celui etrusc, este perceput precum o continuare a vieții, cu toate caznele și nevoințele sale, o reproducere la nivel oniric a mundanului. În lumea de apoi sufletele continuă să trăiască cu aceleași angoase și anxietăți pe care le-au experimentat în perioada vieții, dar de data aceasta fără o participare activă, ci mai mult una pasivă care se hrănește din memorie. Modelul cultural etrusc a reprezentat unul dintre primele straturi ale arheologiei ideatice și religioase romane. Examinând izvoarele din care a derivat concepția latină asupra infernului, reluată de Vergilius în *Eneida*, și a modalităților de realizare a ritualului funerar, trebuie să precizăm că acestea nu sunt o imitație mediocră, ci o transformare a sursei de inspirație într-o imagine poetică complexă și unitară.

BIBLIOGRAFIE

Dennis, George, 1982, *Lumea etruscilor*, vol I, trad. Ed. Meridiane, București.

Bloch, Raymond, 1996, *Etruscii*, trad. N. Lascu, Ed. Științifică, București.

Jannot, Jean-Rene, 2005, *Religion in Ancient Etruria*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin.

Lascu, Nicolae, 1965, *Cum trăiau romanii*, trad. E. Moroianu, Ed. Științifică, București.

Maro, P. Vergilius, MMIX, *Aeneis*, recensvit atque apparatv critico instrvxit Gian Biagio Conte, Berolini et novi Eboraci, Walter de Gruyter.

Thomson, de Grummond, Nancy, 2006, *Etruscan Myth, Sacred History, and Legend*, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia.

Thomson de Grummond, N., Simon, E., 2006, *The Religion of the Etruscans*, University of Texas Press, Austin.

Vergilius, *Eneida*, 1980, trad. G. Coșbuc, Ed. Univers, București.