



TRANSILVANIA

serie nouă, anul L (CLV), numărul 1 (2023)

CONSILIUL ȘTIINȚIFIC | ADVISORY BOARD:

Ștefan Afloroaei (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România)

Cornel Ban (Copenhagen Business School, Danemarca)

Manuela Boată (Universitatea Albert-Ludwigs, Freiburg, Germania)

Constantin Chiriac (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

Petr Kopecký (Universitatea din Leiden, Olanda)

Mihaela Miroiu (Școala Națională de Studii Politice și Administrative, România)

Christian Moraru (Universitatea North Carolina Greensboro, SUA)

Sorin Radu (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

Maria Bucur-Deckard (Indiana University, SUA)

Marci Shore (Universitatea Yale, SUA)

Stefan Sienerth (Universitatea „Ludwig Maximilian” din München, Germania)

Andrei Terian (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

Galin Tihanov (Universitatea Queen Mary, Regatul Unit)

Alexandru Zub (Academia Română)

REDACȚIA | EDITORIAL TEAM:

Redactor-șef | Editor-in-Chief: **Radu Vancu**

Redactori | Editors: **Dragoș Varga, Vlad Pojoga**

Secretar de redacție | Editorial Secretary: **Ștefan Baghiu**

Tehnoredactor | DTP: **Mihaela Basarabă**

Fotografia de pe copertă | Cover Photo: **Ioana Cîrlig**

Revistă editată de **Complexul Național Muzeal ASTRA**, sub autoritatea **Consiliului Județean Sibiu**

Journal edited by **ASTRA National Museum Complex** under the authority of the **Sibiu County Council**

Director general C.N.M. ASTRA | General Manager ASTRA NMC: **Ciprian Anghel Ștefan**

CONTACT:

551037 Sibiu, Bastionului 6A

Tel./fax: +40 269 202 400

revistatransilvania@muzeulastra.com

www.revistatransilvania.ro

office@muzeulastra.com

www.muzeulastra.ro

Cuprins | Contents

Studii literare

Eugen Ciurtin & Andreea Apostu | 1

Mircea Eliade's Unpublished Manuscripts from Private Collections I: Notebooks I & II (Calcutta, 1929-1931). Critical edition"

Arleen Ionescu | 23

Samuel Beckett and E. M. Cioran: The Passion for Ruins

Rodica Grigore | 38

Vintilă Horia. Exil și călătorii
[Vintilă Horia: Exile and Journeys]

Alessandro Ghignoli | 50

Ignacio Prat y la transducción dantesca
[Ignacio Prat and the Dantesque Transduction]

Andreea Popescu | 58

Romanele lui Camil Petrescu din perspectivă substanțialistă
[A Substantialist Perspective on Camil Petrescu's Novels]

Studii culturale

Bogdan Popa | 67

Revisiting the Uses of Nostalgia in Post-socialist Cinema:
[Radu Jude's Cinema and Dialectical Images]

Claudia Negrea | 79

Surse ale melancoliei în cinema. Trăsături ale bovarismului în filmul Scurta întâlnire de David Lean
[Sources of Melancholy in Cinema: Features of Bovaryism in David Lean's Brief Encounter]

Mihaela Grancea | 90

Filmul despre și pentru copii în cinemaul stalinist din România
[Stalinist Romanian Films about Childhood for Children]



MIRCEA ELIADE'S UNPUBLISHED MANUSCRIPTS FROM PRIVATE COLLECTIONS: NOTEBOOKS I & II (CALCUTTA, 1929–1931). CRITICAL EDITION

Eugen CIURTIN & Andreea APOSTU

Institutul de Istorie a Religiilor, Academia Română
Institute for the History of Religions, Romanian Academy
E-mail: e.ciurtin@ihr-acad.ro, andreea.apostu@ihr-acad.ro

MIRCEA ELIADE'S UNPUBLISHED MANUSCRIPTS FROM PRIVATE COLLECTIONS:
NOTEBOOKS I & II (CALCUTTA, 1929–1931). CRITICAL EDITION

Abstract: The present series of contributions critically edits in Romanian and English, with concordances and commentary, a string of unpublished, multilingual manuscripts written by the young Mircea Eliade, Indologist and historian of religions in South Asia, from 1929 to 1931. Previously unknown, the manuscripts were purchased by a private collector, who most graciously contacted the editors in February 2023 and bequeathed them for the present publication. The series complements ECCE | *The Complete Critical Edition of Mircea Eliade's Scholarly Works before 1945*, under the auspices of the Institute for the History of Religions in Bucharest (first two volumes forthcoming).

Keywords: Mircea Eliade, private collector, colonial India, History of religions, South Asian studies, Romanian culture, European culture, manuscript studies, critical editions.

Citation suggestion: Ciurtin, Eugen, and Andreea Apostu. "Mircea Eliade's Unpublished Manuscripts from Private Collections: Notebooks I & II (Calcutta, 1929–1931). Critical edition." *Transilvania*, no. 1 (2023): 1–22.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.01.01>.



Since August 1942, the last time when Mircea Eliade (1907–1986) has perused his own Bucharest archive, up to December 2019, when a first bulky auction with manuscripts once belonging to it took place in Bucharest, the content, extent, and overall significance of his entire archive have remained fully uncharted. Pondering such sorry historical circumstances and devastating news, a group of Romanian-born scholars launched a 2019 public petition in order to save Eliade's Bucharest archive and decided on preparing their indispensable critical edition. The results of this campaign already include the purchase by the Romanian Academy of all Eliade manuscripts auctioned in April 2021 and the acquisition by a group of private benefactors of an even larger collection of Eliade's unpublished manuscripts

from auctions, directly bequeathed through 2022 to the Institute for the History of Religions of the Romanian Academy [hereafter IHR]. They were offered on display by IHR in an exhibition curated by the present editors in partnership with the National Museum of Romanian Literature in Bucharest, from 26th of January to the very birthday commemoration of Eliade in 2023.

According to the current estimate, Eliade's Bucharest archive would have roughly exceeded 40,000 pages, of which only a small part is publicly preserved by institutions of national significance, all in his native town (Central University Library, Library of the Romanian Academy, Library of IHR, and National Library of Romania). Most of the manuscript collection belonging since 2022 to IHR is at the time of writing critically edited,

with its 67 bequeathed manuscripts to be chronologically included in the first two volumes of *The Complete Critical Edition of Mircea Eliade's Scholarly Works before 1945*². There is available, up to now, only one scholarly work critically edited, precisely the one considered by Eliade "the first book of mine"³.

The present series of contributions will critically edit a string of invaluable manuscripts written by the young Indologist and historian of religions in South Asia, from 1929 to 1931. Previously unknown, the manuscripts were acquired by a private collector, who most graciously contacted the editors and bequeathed them for the present publication in February 2023.

The newly unearthed *Notebooks I-II* were titled by Eliade *Fragmente | Gândite, notate și transcrise în India | 1929-1931* [Fragments thought-out, written down and transcribed in India] and *Monstrul no. 1* [The Monster no. 1, dated June-October 1930] respectively. They both have 73 folios with 83 written pages (Notebook I with 24 folios and 25 pages, and Notebook II with 49 folios and 58 pages). Carefully, continuously and at times considerably reworked, some of these first 83 pages from the private collection would integrate – as the present edition proves – post-India articles (as the never republished „*Encheiresis naturae*” and „*Pseudo-Indika*” from March and October 1932) and books (as *Soliloquii*, 1932, *Oceanografie*, 1934, or *Șantier*, 1935) together with other planned yet unfinished article and book projects: *Itinerariu critic al culturii românești* [Critical Itinerary in Romanian Culture], *Itinerariu ontic* [Ontic Itinerary], *Pseudo-Indika*⁴ or *Asceză | Glosa ascezei* [Asceticism | Gloss on Asceticism].

Most notably, the first two Notebooks written, transcribed, corrected and augmented by the author while in colonial India already attest his most intimate ways of working and reworking. Unknown as they remained to the general public for several distressing decades, they are larger, more homogenous, and decidedly more remarkable, at times, than *any* of the hundreds of pieces from the dismembered Eliade archive sold in auctions in Bucharest in 2017-2023.

In these first two, 83-page Notebooks from India we identified 32 unpublished fragments that were incorporated as 25 fragments in *Soliloquies*, thus: Notebook I, with 7 unpublished fragments which would be rewritten and become 7 published fragments in *Soliloquii*, and Notebook II, with 25 unpublished fragments which would be rewritten and become 18 published fragments in *Soliloquii*. There is a trace where Eliade confirms the existence of such notebooks: the very last phrases of the 1932 booklet⁵.

The identification of a solid correspondence between "the monsters" duly described in *Șantier* (1935, 233-234) and the wretched publication by M. Handoca in Eliade 1994 (where a fragment on transitoriness is quasi-similar) was made in a ECCE communication in August

2022, yet without being at that moment substantiated by the public existence of any manuscript of help. It is thus only in February 2023, due to the extreme kindness of the owner, that we are in position to confirm it fully. The private collector has thus saved, conserved and offered for publication what one may coin, from now on, *Șantier II*. While in his material possession from March 1989 to September 2015, M. Handoca never published, cited or mentioned as such a second part of *Șantier*, viz. the second, unpublished part of Eliade's Indian intimate journal. This discovery concretely complements what Eliade says in his foreword dated April 1935: „[a]cela care a scris 504 pagini (nu vă speriați, *nu le public pe toate*)” (italics ours). On the contrary, while copying in 1994 from these Notebooks, M. Handoca implausibly left aside, without any criteria or explanation, *some two thirds from Notebook I and one third from Notebook II*, to say nothing about the pitiable quality of his transcription. Besides lacking any proper information about the manuscripts themselves, he declared he published them integrally...: “[v]olumul de față valorifică integral, pentru prima oară, caietele de studii, note și însemnări din India (1928-1931)”⁶. Because of Handoca's editorial monopoly, no one was able meanwhile to collate such manuscripts with his printed texts. Even more than in others of his publications, here we discover loads of callous hints of a textual disaster. For instance, instead of describing the author's organization of the text, Handoca replaced every numbered fragment with asterisks, not only merging different fragments in 'new', unintelligible forms, but even transcribing as a micro-textual unity the fragment from ff. 2-3 in Notebook I with the last two phrases (only!) of the fragment from f. 6, wiping then out everything in-between. Again, from the rather long Fragment 15 on asceticism and purity from Notebook I (ff. 15-17), M. Handoca extracted and printed separately, as a self-contained text, *only two lines*. (More Augean notes are mandatory and forthcoming.)

We may now safely predate the commonly supposed writing of *Soliloquii* with one to three years. Indeed, fragments from both Notebooks include the first, working version of numerous fragments pertaining to all sections (I-IV) of the published booklet that appeared in Spring 1932. This is to say, while back in Bucharest, Eliade pursued a disciplined publication of his various, indeed copious Indian notebooks. From all those written in 1929-1931 appeared, starting with the first months after his returning home, articles as Eliade 1932a and 1932b, the booklet *Soliloquii* (84 pages only), a 1933 article to be then included in *Oceanografie* (1934) and several pages from *Șantier* (*Work in Progress*) published in Spring 1935. As for their intrinsic value for the scholar of religion worldwide, we may already mention, anticipating the second instalment of the present study, Eliade's first formulation, in Romanian and in Calcutta, of the 'unrecognisability' of the sacred (here Notebook I, f. 3⁷:



“*iriconoscibilitate*”, not „invisibility [of God],” with the original emphasis), which should thus be safely dated from early 1929.

The handwritten title *Pseudo-Indika* (added in blue pencil) refers to an unfinished project from 1929–1932. Eliade actually did publish an article titled just *Pseudo-Indika*, on 23 October 1932 (Eliade 1932b). The author himself numbers all its five published fragments: both manuscripts include four of them (the first two in Notebook I, the other two in Notebook II), to prove once more the requirement of critically editing them jointly.

One of the present writers was alas mistaken twenty-three years ago, while daring to suppose he (and others) would not need to embark upon “an *Eliadephilologie*”. The mindboggling disarray in which M. Handoca illicitly used and left gravely harmed (and his descendants incontinentally sold) Eliade’s unique manuscripts would require indeed a brand new variety of the philological method. These unpublished manuscripts would furthermore entail assorted adjunct procedures in operating with enormous and erratic quantities of unidentified, non-catalogued or still undisclosed multilingual manuscripts written – and then continuously rewritten, adapted or at times partially and furtively published – by any modern author, irrespective of his/her native culture. This obviously predates any consideration of their very *content*, which simply covers large spans of dozens of (sub)disciplines across the humanities. A critical editing, full concordances and commentarial apparatus would likewise contribute chiefly to the betterment of a global understanding of the nature, scope, and advances in the academic study of religions during the last century. Indeed, Eliade’s published and unpublished *œuvres* share all the merits and demerits of the 20th century culture. After careful consideration of all extant unpublished material examined by the editors anew, this is also, above all on the national level, a most severe alert as well as a plea for the most urgent need to abandon all Handoca’s ‘editions’ from stolen and scantily read manuscripts into *pseudo*-Eliade and *non*-Eliade publications under Eliade’s name, spread as they were all over Romanian publishing houses, libraries, journals and magazines for the last half of a century.

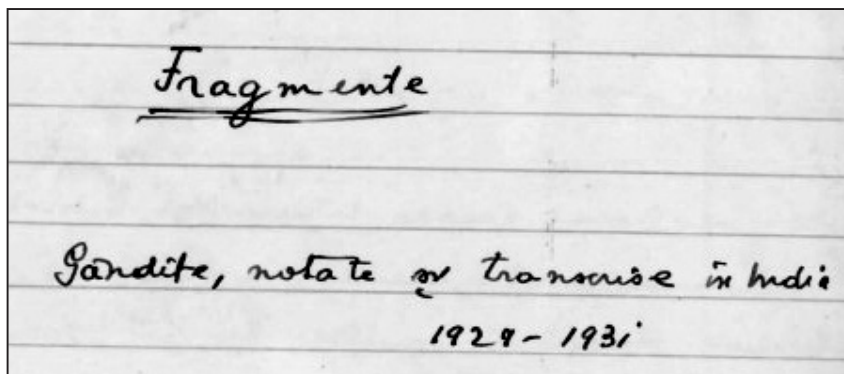
As the benevolent reader would shortly discover, these grand unpublished manuscripts are by no means

the single ones. There are other nonpareil manuscripts that we would endeavour to critically edit as soon as possible indeed⁸. The care, acumen, and munificence of the owner are simply unprecedented. Excepting it goes without saying those who sold and sell through auctions what once was Eliade’s estate, this is – even by a rough estimate – *the* largest private collection of Eliade’s early manuscripts worldwide. The Institute for the History of Religions is thus put in a grand debt toward the private collector and – due to such noble generosity: an *acintya*-type *mahādāna* – honoured and happy indeed to fulfil its scholarly mission in uniquely perfect circumstances.

I. Notebooks I & II (Calcutta, 1929–1931). Critical edition

Norme de îngrijire. Textul celor două caiete a fost stabilit folosind normele uzuale ale editării științifice. Au fost păstrate desinențele „ă”, „ei” și „ii” ale substantivelor feminine la nominativ și genitiv-dativ („*imagină*”, „*lumei*”, „*aritmeticei*”, „*gramaticiei*”, „*cunoștinții*”, „*experienții*”, „*voinții*” etc.), pronumele relativ „*cari*”, precum și formele lexicale atestând o pronunție învechită sau cele intermediare ale cuvintelor împrumutate din alte limbi („*noui*”, „*liturgie*”, „*massă*”, „*rassă*”, „*iriconoscibilitate*” etc.). Grafiile epocii care nu reflectau o realitate fonetică distinctă a cuvintelor au fost actualizate: „*ași*” a devenit, astfel, „*aș*”, „*acelaș*”, „*totuși*” – „*același*”, „*totuși*”, „*s*” intervocalic sau antepus consoanelor sonore și sonantelor a fost înlocuit de „*z*” („*răsvrătesc*” – „*răzvrătesc*”, „*desvoltarea*” – „*dezvoltarea*”) etc. Au fost eliminate tacit accentele care marcau formele de imperfect și de infinitiv ale verbelor, precum și „*u*” final, fără valoare fonetică. Cuvintele în sanscrită au fost corectate, formele inițiale fiind menționate în aparatul critic. În privința punctuației, am adoptat principiul minimei intervenții, eliminând virgulele dintre subiect și predicat, dintre propoziții principale și subordonate subiective, precum și pe cele antepuse acronimului „etc.”. A fost, de asemenea, adăugată virgula acolo unde autorul introdusese deja una, pentru a încadra apozitii sau propoziții subordonate. Deseori, în graba sa, Mircea Eliade a folosit inconsecvent semnele diacritice specifice limbii române. Acestea au fost adăugate tacit. Dezacordurile și alte greșeli ale autorului, provocate de rapiditatea cu care își redacta însemnările, nu au fost corectate.

I. FRAGMENTE
GÂNDITE, NOTATE ȘI TRANSCRISE ÎN INDIA
1929-1931



Notebook 1, f. 1^r, r. 1-3. © Colecție particulară.

[f. 1^r]⁹

Fragmente

**Gândite, notate și transcrise în India
1929-1931**

[f. 2^r]¹⁰ se poate dispensa de credința în progresul omenirii.

(2.) Pentru *Itinerariu ontic*

E instructiv de cercetat sensul românesc al termenului „om” și „omenie”. Nu e sensul umanist, nici cel creștin. Îi lipsește valoarea cosmică, cu atât mai mult cea religioasă. E omul masselor. Absolut peiorativ: „păcatele omului” (dar nu cele teologice, ci instituționale), „își face nevoile ca omul”; „mai calcă alături ca omul” etc. E o solidaritate cu esențele animale, balcanice, rurale ale omenirii¹¹. În acest sens e uzat de Iorga.

[3.]

Pentru Ps.(eudo)-Indika¹²

Sculpturile zeilor indieni repugnă europenilor, iar cei mai îngăduitori spun că nu sunt [f. 3^r] estetici. Adevărul e acesta: zeii indieni nu trăiesc în această lume, nu participă la¹³ Creație (*prakṛti*¹⁴) – ca cei mediteraneeni¹⁵ și cei¹⁶ creștini. Ei sunt în ei înșiși; transcend formele reprezentăției umane (naturale, antropomorfe). Forma lor e simbolică, sau mai precis forma e subsumată simbolului. De aceea par grotești, cruzi¹⁷, desguștători. Ei conțin într-un grad maxim „iraționalul” de care vorbește R. Otto.

Religie⁸

[4.]

Despre „nevăzutul Dumnezeu”. Iisus¹⁰ a spus: nimeni nu l-a văzut. – Nu e vorba despre invizibilitatea lui, ci de *iriconoscibilitate*²⁰. Dumnezeu e astfel încât nu poate fi *recunoscut* nicăieri; pentru că El a spus: „Sunt Cel care sunt”. Acesta e sensul metafizic. În ceea ce privește

(5) sensul istoric²¹, el e D(umne)zeul lui Israel. –²²

[f. 4^r]²³

[6]

Pentru Pseudo-Indika²⁴

Numai în India, unde sunt atât de multe, de intolerabile și definitive legături (familia, strămoșii, căsătoria) – se putea dezvolta spiritul și setea violentă de *liberare* (mukti). Numai aici, unde societatea și comunitatea [f. 5^r]²⁵ sunt suverane – se putea aprecia solitudinea. Pentru că senzualitatea e luxuriantă, de aceea asceza e violentă și inumană. De altfel, numai în India, unde căsătoria copiilor e obligatorie – e obligatoriu²⁶ ascetismul în ultima etapă a vieții (vānaprasthāna, sannyāsi)²⁷.

[7]

Pentru Pseudo-Indika²⁸

E fals să se spună (cum mi s-a spus chiar de către oameni inteligenți) că instituția căsătoriei e, în Occident²⁹, e opera principală a Creștinismului. Nu. Căsătoria e opera principală a romanității, pentru că e un contract. E adevărat că Biserica creștină dă o valoare religioasă, transcendentală³⁰ – acestui contract – dar ea e secundară. Caracteristicile creștinismului sunt: trăirea în duhul sfânt, participarea la făptura carismatică a Bisericii și „creștinizarea” (Christos în carne). Căsătoria [f. 6^r] joacă un rol mult mai însemnat în hinduism. În hinduism, căsătoria e un contract prin care participanții se integrează în seria nevăzută a strămoșilor. (Compară religia romană.) În hinduism, căsătoria e indispensabilă³¹ împlinirii funcțiilor religioase, pentru că orice sacrificiu (contact suprafiresc cu zeii și strămoșii) trebuie realizat de soț ajutat de soție. Mai mult, ~~actul~~ căsătoria e, pentru femei, un substitut al³² inițierii religioase e înlocuit, pentru femei, prin căsătorie. Numai un bărbat poate (și trebuie) <să fie> inițiat (îndată după pubertate). Inițierea femeii e ~~chiar~~ însuși³³ actul căsătoriei. Nu mă

interesează *originile* acestor instituții. Fapt e că mariajul e consonant și obligatoriu funcțiunii religioase. Ceea ce nu se întâmplă în creștinism. Creștinismul a justificat căsătoria, printr-o referință la Absolut (prezența Domnului în actul unirii). Atâta tot³⁴.

[f. 7^r]³⁵
Religie³⁶

[10]

Religiile, dacă ar fi mai multe, ar fi *aceleași*; dar pentru că e *una*, sunt diferite. Și unitatea „religiilor” se va vădi definitiv când fiecare om își va avea modul său propriu de apropiere către Dumnezeu; când Supremul se va dezvălui direct fiecăruia³⁷, fără precedența tradiției sau a experienței colective. Numai atunci va fi o reală participare colectivă în Suprem. Când fiecare își va avea modul propriu de apropiere, ritualul și dogma proprie a experienței sale religioase – atunci unitatea religiei va fi evidentă. –

[f. 8^r] {...} opusă obiectivismului, care se socotește *mai* real și consistent³⁸.

11.³⁹

Subiectivismul nu e întotdeauna semnul unei superficialități sau inconsistențe spirituale. Ea Subiectivismul dovedește primatul *esențelor calitative*, adică reîntoarcere la realitate, la fapte – *dezbrându-se* și o descătușare⁴⁰ de ideile și valorile împrumutate. E o viziune directă a lumii și vieții, pentru că e calitativă, nemijlocită prin măsurători. (Astfel e fizica indiană.) subiectivismul e numai dovada unei noi ierarhii spirituale. Nu e necesar eretie implică necesar erezia⁴¹ și individualismul⁴². Dimpotrivă, integrează omul în cosmos. Aceasta o dovedește tradițiile orientale (d.<e>p.<ildă>⁴³ Upanishadele etc.), pur subiective, și totuși clasice, organice, universale. În ele, omul își capătă o valoare specifică într-un sistem de valori cosmice și spirituale. Se pare că numai subiectivismul apusean de la Renaștere încoace cade în păcatul extrem al egocentrismului. Oare nu s-ar putea descifra rădăcinile acestei erezii moderne?⁴⁴

[f. 9^r]

12.

Schema ierarhiilor orientale:

Trupul: desfătare statică, păstrarea desfătării.

Mintea: schimb încontinuu, elasticitate și proteism; ia forma tuturor, încearcă posesiunea, asimilarea tuturor, dar această posesiune e iluzorie pentru că e formală, nu e obiectivă concretă și⁴⁵ reală. Încearcă ruperea individualității, a limitării. Vis. Artă. Autoiluzie.

Spirit: sat + cit + ānanda⁴⁶; esse + conștiință + beatitudine. E în el însuși. Satisfacție, nu sensuală, nu mentală – ci de a fi, global, de a nu avea relații externe, de a fi absolut, fără relativitatea cunoașterii [orice cunoaștere e o relație incomprehensibilă]⁴⁷. Spiritul se realizează, adică se află pe sine în sine; autorevelație. E

ignorat în Occident; poate singura excepție e metafizica creștină. E leit-motivul și fundamentul metafizicilor orientale.

[f. 10^r]⁴⁸

14.

Misterul nu e ignorare, non-cunoștință – ci „revelația neînțelegerii”, adică nemijlocita întâmpinare a *realului*. Să mă explic: [f. 11^r] toți știm ce e moartea și că niciunul nu vom scăpa. Totuși, în fața morții, imediate, reale, ireversibile, a unuia care ne e drag – „cunoștința” se transformă în neînțelegere, în mister. Ignoranța e o stare difuză, e o relație variabilă, capabilă să se atenueze sau să se curme. Misterul e un fapt real, consistent, inasimilabil, transcendent⁴⁹. În cartea mea *Isabel și apele Diavolului* e o întrebare a doctorului, care stăruie în ultimul capitol și obsedează epilogul⁵⁰. „De ce l-a iubit ea [Isabel]⁵¹ pe Algîe?” – se referă la un asemenea mister întâmpinat direct. Evident, lucrul e simplu și obsesia explicabilă, cu sau fără psihanaliză. Dar revelația lui *existențială*⁵² (de unde până atunci era virtuală, gnoseologică, noțiune⁵³) e de neînțeles. E un mister – nu în formularea ei lingvistică, rațională, [f. 12^r] ci în sâmburele ireductibil care a provocat-o.

Același lucru și cu dragostea în general – care, de altfel, nu e niciodată un început („incipit vita nova”), ci un sfârșit. E sfârșitul umanului. Dar nu e începutul divinului decât la nebuni (în sensul lui Don Quijote sau Dante) și la mistici.

15. [Pentru *Asceză*]

Puritatea nu se poate comunica, nu se poate recunoaște. Totul poate lua forma purității. Oricine, vicios în trecut, poate mima puritatea pur formală. Nu există posibilitate de control, puțința⁵⁴ de a *atinge* direct, suflet la suflet, puritatea. Scenele dintre două suflete se creează prin sugestii, prin vorbe, prin atmosferă (milieu). Forma satisface. Organică necesitate a conștiinței: exprimarea în forme flatante și autoflatante. Provizorie [f. 13^r] iluzie. Creație.

Puritatea e inutilă. Singurul ei rost: posibilitatea comunicației nemijlocite, recunoașterea obștească, așa cum se recunoaște un obiect evident. Dar nu e așa, pentru că e intransmisibilă. Și nici nebunie nu e, pentru că în renunțarea care o determină se poate strecura slăbiciune, incapacitate, insuficiență vitală, lipsă de imaginație etc. (Renunțare fără luptă? Lupta adevărată, virtutea, e numai cu și prin păcat.)⁵⁵

Există, totuși, o prețuire a purității. În ceasurile confesiunii, între suflete cari se iubesc, cei impuri (care mimează puritatea⁵⁶) sunt oricând în primejdie de a se descoperi, printr-o nebunie, printr-un urlet al sufletului. Asemenea confesiuni ale păcatelor sunt încercări de depășire a individualității. De la bine la rău, saltul e calitativ, e [f. 14^r] revelație – și înseamnă depășire individuală. Confesiunea: participare la sacralitate.

Aceasta e singura calitate a purității. Dar numai când

persoana căreia se face confesiunea e dedesubtul unei înțelegeri mistic-teologice și aprecieri a confesiunii.

[16. Soliloquii. Prefață]⁵⁷

Viața e contradicție. Orice existență se conformează unor legi și, în același timp, infirmă alte legi. Planta se răzvrătește supune⁵⁸ gravității prin rădăcini, și se răzvrătește gravității prin tulpină. De altfel, singura deosebire între un geniu (erou, sfânt etc.) și un bicisnic e cota legilor infirmate, legi naturale sau sociale. E una din prejudecățile supărătoare ale rasei albe că deosebirea dintre geniu și om e calitativă. Dimpotrivă, e numai o cifră; un număr ordinal sau cardinal⁵⁹.

[f. 15]⁶⁰

18

O experiență fecundă, cu rezultate tehnice permanente, a plastice moderne a fost descifrarea și înregistrarea rezistenței materialelor. În această privință Zadkin<e> și Dobson îmi spun mult⁶¹. Principiul acesta trebuie aplicat și în tehnica desăvârșirii mentale și spirituale. De aceea asceza nudă, extremă, dă atât de puține rezultate; ea ignoră [f. 16]⁶² acea cotă a rezistenței materialului. Uită că instrumentele cu cari lucrează au o anumită inerție de care trebuie să se țină seama. Nu înțeleg prin aceasta reguli hig<i>enice, medicale etc. Ci o lărgire a ritmului vieții mentale, o operă pur spirituală, deoarece e un efort de integrare a materiei în ritmul personal, o elasticizare⁶³ treptată a ei, o transfigurare – dar nu o ignorare a ei.

O operă de artă realizată în piatră, deși se creează în afara legilor de echilibru și proporție a pietrei, ține totuși seama de inerția materialului. O operă spirituală – crearea personalității, rotunjirea ei perfectă, integrarea ei într-o veritabilă lege spirituală, transcendentă – trebuie să țină și să dea seama de materialul mental care o suportă⁶⁴. Altminteri, rămâne inorganică, gnostică⁶⁵, ascetică. Eșuează.

[f. 17]⁶⁶ Versul al doilea din Y.-S.⁶⁷ manualul lui Pat<añjali>⁶⁸ definește astfel țelul și sensul Yogei: *yogaś cittavṛttinirodha*⁶⁹. Nirodha nu înseamnă distrugere, nici dispariție, ci „barare”, izolare, neutralizare fixare. Astfel că definiția lui Pat<añjali> se poate traduce: Yoga e [activitatea prin care se obține] barajul [sau neutraliz fixarea] stărilor psihice”. O serie de lămuriri sunt indispensabile pentru a lămurii lumina pe de-a-ntregul sensul și implicațiile acestui pasagiu. Mai întâi, nu trebuie confundată expresia „stări psihice” sau experiența⁷⁰ cu „sufletul”. Acesta din urmă e un principiu autonom, neantrenat în nicio experiență mentală și pe care Yoga (il) caută să-l poșede „realizeze”; adică să-l poșede ea-expe conștient și global, iar nu numai să-l întrevadă sau să-l implice, cum se petrece cazul cu

oame<ii> ordin<ari>.

[f. 17]⁷¹ Diferența aceasta calitativă între mental (citta)⁷² și spiritual⁷³, pe care Y.<oga>-S.<ūtra> o accentuează și o discută neîncetat, aparține e patentă mai tuturor filosofilor hinduiste (așadar cu excepția bud<dh>ismului, mater<ialismului> etc.<.>) și se remarcă istoric în literatura post-vedică. E un punct capital în înțelegerea doctrinelor Indiene, și vom avea prilejul să revenim de mai multe ori în cursul acestei lucrări⁷⁴.

Prin fixarea stărilor sãu mentale, cu altea cuvinte prin suprimarea experienței psihice, se urmărește suprimarea dinamicii mentale – e de asemenea un motiv general indian. Pentru că, orice în concepția Indiei post-vedice, orice experiență e dureroasă prin însăși natura ei pã dinamică și pasageră. Așadar, existența în toate înțelesurile și limitele ei e o vale a plângerii, pentru că exper.<iențele>⁷⁵ neplăcute întrec cu mult <pe> cele nepl.<ăcute>, iar rarele ceasuri de plăcere [f. 18]⁷⁶ sunt dureroase pentru că nu⁷⁶ sunt eterne, ci urmate de alte⁷⁷ stări mentale, iar încetarea unei plăceri e o durere; plăcerea, în India, e e așadar o⁷⁸ durere potențială. Caracterul⁷⁹ Ppasageru înerez al⁸⁰ oricărei experiențe conduce la postularea unei existențe contrarii: eterne, absolute⁸¹ și statice. Fiind etern static, e firesc că e deasupra oricărei experiențe, care presupune limite și kinetism. Acest absolut, imposibil de atins prin experiență psiho-senzorială, e sufletul, purușă⁸² din Yoga-sūtra⁸³. El e patent în orice individ om⁸⁴, dar printr-un proces de ignoranță dar prezență⁸⁵ conștiința prezenței lui e întunecată. Yoga, prin izolarea bararea, fixarea și neutralizarea experiențelor mentale – afirmă posibilitatea de a atinge concret⁸⁶ (aceasta nu înseamnă sensorial, ci efectiv, imediat) autonomia și autoconștiința sufletului. Starea aceasta – deasupra oricărei ierarhii, fiind deasupra oricărei experiențe – se numește samādhi. Ea e țelul<.>⁸⁷

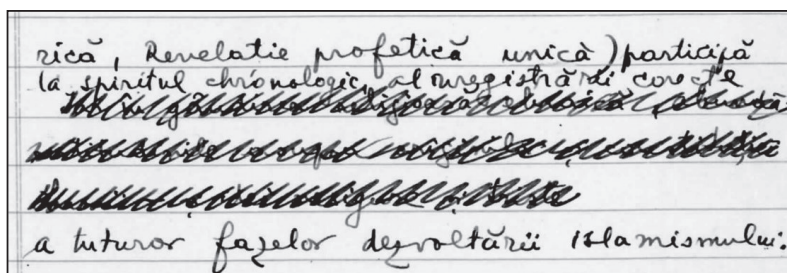
[f. 19]⁸⁸

23-

Spiritul chronologic, adică⁸⁹ instinctul de a socoti timpul răsfărând în istorie – iar nu manifestat etern în Creație, uniform, aș spune static – e condiționat, îndeobște, de două principii:

- 1) Creație (cosmică, la Semiți și la Chinezi; istorică lăumescă la Romani, „zidirea Romei”)
- 2) Revelație.

De aceea Indienii sunt complet lipsiți de spiritul chronologic; pentru că Creația lor e periodică, ritmică, infinită, nu istorică, nu eveniment unic și definitiv; iar Revelația e permanentă, începând prin Vede și și repetată prin Avatari; o neconținută osmoză între umanitate și divin.



Notebook 1, f. 19^r, r. 1-6. © Colecție particulară.

Iar Arabii – cari au împrumutat totul și n-au creat nimic, se bucură de mai multă atenție în istoria culturii, tocmai pentru că, fiind monoteiști (Creație istof. 20^r]-rică, Revelatie profetica unica) participă la spiritul cronologic al înregistrării corecte⁹⁰

⁹¹Iar în gândirea religioasă ebraică abundă certitudinile asupra originilor și constituției Lumii și idei nesigure și triste⁹²

a tuturor fazelor dezvoltării islamismului.

Evident, orice încercare simplistă de a judeca o cultură sau un popor sunt e⁹³ caducă. De aceea liniile acestea n-au pretenție de universalitate. Totuși, ele sunt adevărate. Trebuie să ne învățăm a pricepe că sunt adevăruri parțiale, care explică anumite serii de lucruri, și nu explică altele. Sunt adevăruri valabile numai la pentru⁹⁴ anumite ordine. Singur adevărul metafizic e universal, de sine stătător. Dar greșeala culturii moderne e de a dilata un adevăr parțial până ce atinge proporții grotești, încercând de a explica prin el totul și toate (materialismul istoric, psiho-fiziologia vieții sufletești, psihanaliza, bergsonismul, relativismul).⁹⁵

[f. 21^r]⁹⁶ {...} soteriologie sigură, consistentă, efectivă. Orașenii sunt diletanți, semidocti, vulgarizatori ai tuturor cărților noi, maimute universitare – care se străduiesc în superficialitate și sunt incapabili de a adhera unui sistem etic sau metafizic. (V. în această privință *Itinerariul critic*⁹⁷ al culturii românești⁹⁸).

25.

Theoria influenței e o teorie superstiție⁹⁹ solemnă, cu o etică precisă și un registru larg de nuanțe. Se vorbește despre influențe de la un autor la altul, de la gânditor la gânditor, sau influențe de școli, de curente. E o concepție materială, de o corporalitate opulentă, a sp experiențelor spirituale. Mi se pare că se întâlnește și aici acea feroce eroare a¹⁰⁰ „originalității” în sens de suprastatură individuală, o descoperire a Renașterii și [f. 22^r] a Reformei. Dar despre eroarea „originalității” am scris în altă parte. Ceea ce mă uimește în teoria influenței¹⁰¹ (pentru că, fiind un sistem cu o etică, poate fi numită astfel teorie¹⁰²), e faptul că oameni cu o inteligență sigură pot crede în posibilitatea de asimilare și copiere a ideilor și a intuițiilor; iar și că¹⁰³ această copiere a ideilor și a intuițiilor se realizează exterior. Lucrurile stau astfel: 1)

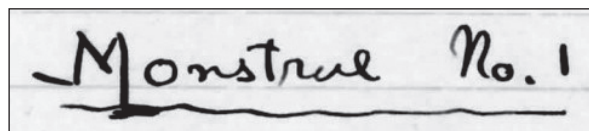
ori cel care împrumută e prost stupid¹⁰⁴, și atunci ceea ce a împrumutat e inutil; – 2) ori are o indiscutabilă gândire proprie, și aceasta nu poate fi „influențată”, ca un obiect fizic, ci numai descoperi în intuiția și gândirea altuia propriile sale gândiri sau intuiții orientări și îndoieli¹⁰⁵ exprimate mai coerent, perfect. Totul – și materialul indistinct, și valoarea dată lui de conștiință, – era deja acolo. „Influența”, în cel mai bun caz, n-a făcut decât să accelereze cristalizarea sau să ajute escaladarea [f. 23^r] anumitor dificultăți. În cele mai multe cazuri, însă, chiar acest ajutor e imaginar; aparține autosugestiei; căci conștiința care nu are încă puterea sau curajul de a lua o atitudine, se bucură că o găsește de-a gata în altul; e, într-un anumit sens, o abdicare <de> la responsabilitate, proces inconștient care dă seama de idolatria modernă a „autorităților”¹⁰⁶.

[f. 24^r]¹⁰⁷ Marile sisteme de gândire nu dispar prin critică sau prin discuții – ci cad odată cu creația altui sistem de gândire. Și primul era, însă, logic, coerent și demonstrabil. Oamenii vedeau perfect cu acel sistem. Dacă a întâmpinat critici, ele nu l-au putut zdruncina. Istoria științelor ne învață acest important fapt: că numai o nouă creație, o nouă metodă, poate avea rezultat – iar nu critica. Oamenii trebuie să vadă.

D.<e>p.<ildă> cât de coerentă era geome cosmografia sau celelalte teorii fizice din antichitate.

O reformă a metodologiei științei și culturii nu va fi posibilă prin critică, arătându-le ineficiențele și contradicțiile. Reforma va veni când li vom da o nouă metodă, prin care să poată vedea și înțelege mai mult și mai just¹⁰⁸.

II. MONSTRUL NO. 1



Notebook 2, f. 1^r, r. 1. © Colecție particulară.

[f. 1^r]¹⁰⁹ *Monstrul no. 1*

Note, gânduri, ipoteze de studiu, puncte de sprijin, scripuri originale sau regândiri ale surprizelor datorite de lecturi.

Nu au nimic subiectiv, ca *Ţurnalul*. Sunt nepublicabile, fără triare şi rescriere. În acelaşi timp, nu conţine observaţiile tehnice sau filosofice asupra lucrărilor mele prezente. E o adunătură de care voi uza mai târziu.

Am început acest caiet în 2 iunie 1930, în Calcutta (Bhowanipore), într-o vreme când eram cumplit de ocupat şi agitat.

Mircea Eliade

[f. 2^r] 2 iunie

Moartea e un schimb ireversibil.

Viaţa e contradicţie. Orice existenţă se conformează unor legi şi, în acelaşi timp, infirmă alte legi. Planta se supune gravitaţiei prin rădăcini, şi se răzvrăteşte gravitaţiei prin tulpină¹⁰.

Cum scriu plantele. – Sub stimulă, cu aparate fine înregistratoare, plantele îşi scriu propriile experienţe în hieroglife cari se pot descifra (Bose). Dar noi putem ceti storiile lor şi fără aceste stimulă de laborator. Cetim în frunze, în flori, în forme – stimuli la cari au răspuns speţele. Dar nu mai e aici¹¹ mecanicistul tropismelor biologiei europene. E viaţa plantelor, în palimpsest greu de citit, dar autentic. Peste scrisul original, iniţial, s-au alăturat comentariile posterioare.

[f. 3^r] 5 iunie.

L. Boz, recenzentul meu din *Rampa*, socoteşte că satanismul *Isabelei* e bluffat, ratat. A greşit, privind prea mult titlul. În realitate, nu e vorba de diavol – ci de nedumerirea *menirii*. E o luptă continuă împotriva cercului de fier al *menirii*.

– *Lumina ce se stinge* păstrează aceeaşi motivaţie.

Cetind Bardo Thödon¹² –

Importanţa numărului 49 (7²), număr care se află în toate ritmurile naturale. Evoluţia embrionului până la om; nu e posibilă o evoluţie a „duhului”, condusă de acelaşi ritm? Deşi apare superstiţios, teozofic – faptul e vrednic de cercetat. Aştept materiale hermetice.

6 iunie

Jainismul e pragmatic. Cunoaşterea e evitarea răului, asimilarea binelui. Validitatea e succesul. Deşi nu e pragmatic în epistemologie, deoarece¹³ cunoaşterea nu creează obiectele.

[f. 4^r] Cunoaşterea (validă) justă e un mijloc magic, pentru că ajută omul să realizeze obiectele cunoscute. Iluzia e obstacol, pentru că nu conduce la realizarea validă a obiectelor. Confundarea unei scoici cu argintul, sau confuziile dintre vis şi realitate – sunt iluzii. Cunoaşterea justă nu poate fi decât tehnică, adică identificarea obiectului, stăpânirea lui formală, asimilarea lui – aşadar un proces magic. – Găsesc magia nu numai în idealism

sau pragmatism, ci şi în realism, care acceptă realitatea obiectivă a lumii exterioare şi acceptă posibilitatea unei relaţii cognoscitive dintre ea şi minte.

[f. 5^r] 9 iunie

Oamenii excepţionali nu au nevoie de admiraţie, de devoţie, de cult (pūjā¹⁴). Ce să facă cu ele? Întrucât îl ajută în izolarea lui, în maceraţia neputinţii lui.

Un „om mare”, un creier de elită – are nevoie de dragoste, de împărtăşania¹⁵ umană, simplă, mediocră, bestială, dar imediată, oferită nu pentru că e excepţional, ci pentru că e făptură; dragoste pentru carnelui şi pentru acea parte mediocră, comună, din el, sentimentalul.

Aş vrea să întâlnesc acea femeie care să mă iubească pentru umerii mei largi şi pentru faţa mea comună, urâtă; care să nu ştie că sunt învăţat, şi¹⁶ să nu se simtă flata de succesele mele literare. Pentru că şi eu sunt un asemenea creier excepţional şi sunt fericit pentru aceasta, dar de¹⁷ admiraţie m-am săturat¹⁸ (deşi n-am cerut-o şi n-am dorit-o niciodată).

[f. 6^r] 13 iunie

Relaţiile cunoştiinţii cu obiectul şi cu obiectivitatea. Ce e în senzaţie, sau în revelaţia obiectului? 1) senzaţia 2) revelaţia obiectivităţii obiectului 3) o relaţie ciudată între toţi termenii care colaborează, care nu e relaţie de identitate, nici de clasa relaţiilor ce conduc la regressum ad infinitum.

Revelaţia obiectivităţii¹⁹ obiectelor exterioare în senzaţie, printr-o altă funcţiune (categorie), iar nu printr-o relaţie.

24 iunie

Cunoaşterea involvă în primul rând detaşare de experienţe²⁰, contemplarea senzaţiilor. De aceea sunt împotriva aspectului senzaţionalist-vitalist al bergsonismului.

Elementul prim al cunoaşterii: coerenţa. Acesta nu poate fi recunoscut decât într-un „sistem”, adică într-o tălcură globală a experienţii. Nimic nu e coerent prin el însuşi, ci relaţionat. Analiza relaţiilor.

[f. 7^r] Din V. [ācaspati] *Misra* la Vyāsa II. 15²¹:

It is not possible that expression (*santāna*²²) should exist as separate, from the thing expressed, and as an independent existence.

17 iunie – „Faptul” (de adaos)²³

Cu fapte se poate dovedi orice.²⁴ Se găsesc fapte pentru proba nemuririi spiritiste, ca şi²⁵ pentru contrariu; fapte pentru a crede într-un sfânt obscur, în eficacitatea oricărei paste de dinţi (am o voluminoasă colecţie de reclame şi documente pentru diverse produse farmaceutice, secte religioase eterodoxe, sfinţi catolici etc.) sau în orice alt. În studiile mele ocultiste am găsit dăşagi de fapte cari probează veridicitatea lor şi am găsit duşini cari le infirmă. Nu pot

spune că unele sunt juste și altele false, că unele sunt recoltate cu spirit critic, iar celelalte în momentele arăionale ale spiritului meu. Adevărul e¹²⁶ că problema mă pasionează, dar rezultatele nu mă turbură, datorită structurii mele iremediabil contemplative. Dar anumite fapte, deși *fapte*, sunt infirmate de idei, de forme [f. 8^r] de gândire. Faptele nu dovedesc nimic, fiind sute de mii și participând la continuul vital-istoric pe care gândirea nu-l poate stăpâni. *Faptul* – e singurul care interesează, adică: realitatea perfect actualizată, printr-un privilegiu unic, realitatea global și esențial revelată printr-un joc de forțe al căror magnetism ne transcendă – iar nu realitatea „faptelor”, cotidian și proteic consumată în același timp ce se revelează. Pentru că, repet, faptele sunt atât de greu de înțeles și câtimea lor atât de mare – încât orice atitudine fundată pe ele e, cel puțin, nestrategică. Toată activitatea noastră trebuie să se orienteze către căutarea și asimilarea – prin priză directă, înțelegere organică – faptului. De ce „faptul”? Pentru că totul alt e idee, fantezie sau fragment vital, obscur, caduc – și viața nu se poate funda pe simpla lor validitate. Înțeleg prin fapt contactul suprafiresc al intelectului [f. 9^r] cu realitatea așa cum e; contact care nu e o revelație, care transcendă experiența pentru că creează – prin simpla lui actualizare – forme noi și noi¹²⁷ instrumente de asimilare a Realului. Contact care poate fi dragostea, sentimentul morții (îndurat prin pieirea cuiva drag), frica sau o experiență religioasă. Contact, de asemenea: înțelegerea aritmeticei, o emoție pleneră astronomică etc.

(V. discuția în fișe asupra acestui principiu aplicat la istoria culturii românești)

[f. 10^r] 20 iunie

Chiar ceremonia erotică tantrică, împerechere ritmică și liturgică, poate fi socotită *yoga*, pentru că e o unire (yukta) cu absolutul (v. Bhagavad-Gītā¹²⁸; aici absolutul nu e purușă¹²⁹ sau Kṛṣṇa¹³⁰, ci Śakti¹³¹), prin tehnici, prin activare detașată de fruct. There is no *engaging* în maithuna. E o realizare magică, o descărcare energetică, dar care nu infectează sufletul cu potențe karmice¹³².

Magia, Yoga; originile vedice; sensul liturgiei, interioare (meditația cu imagină), exterioare (pūjā¹³³), etc. V. Blondel, cunoașterea prin acțiune. Și¹³⁴ cunoașterea prin dragoste (acțiune, asimilare, act, posedare). Valoarea cognoscitivă a ritmului, armonia individului cu ritmul cosmic comunică „esența” lucrurilor. Valoarea gnoseologică a dansului. Cum explic eurythmia: actualizarea corespondenței între conștiință și cosmos, legile fiind aceleași se comunică printr-un act receptiv de simpatie și identitate formală (cursivitatea, sfericitatea etc.) [f. 11^r] care prezidează echilibrul cosmic, se pot repeta perfect în trup (dansul), atingând priza sufletului, și se pot comunica nemijlocit. *Potirul Stului Graal* etc.

Ce am scris asupra *Meșterului* lui Adrian Maniu, când (la „Teatrul Național”, gala Conservatorului) Haig a recitat, întinzând superb mâna dreaptă: „var torn...

Ritul, liturgia războinicilor e lupta, după cum sacrificiul (sau contemplația) e liturgia casei brahmane (sau yoginilor). Datoria – prin care se obține liberarea; (datoria avându-și reazem în *Karma*, în datele individuale, iar nu într-o lege transcendentă) e împlinită de războinici în luptă (*Gītā*). Jocul drept vehicul soteriologic. Războiul fără fruct – joc, așadar, transcendând Karma. Jocul sport, dar nu recordman – ci liber, gratuit, self-sufficient¹³⁵.

[f. 11^v] Actualizarea, realizarea prin:

1. contemplație
2. sacrificii (rit, magie)
3. acțiune (Kṣatriya¹³⁶, mediteran¹³⁷)
4. plăcere (tantra)

[f. 12^r] 22 iunie

Din ce în ce găsesc că „ortodoxia” trebuie întemeiată pe principii spirituale eterne, imanente, iar nu pe revelație istorică, pe organizație mondenă și racială (Biserica), pe dogmă. Mă întreb, însă, cum ar putea fi ortodoxie fără dogmă istorică; poate, printr-o reformare, printr-o amplificare a conceputului de istorie. Înțelegând, adică, istoria nu limitată numai la Europa – și angajând și rezultatele experiențelor asiatice, de pildă. Mă întreb de ce nu poate un mistic indian participa la spirituala¹³⁸ carismatică a Bisericii. Pentru că s-a născut în hinduism. N-ar putea exista o ortodoxie universală, în care să existe ritual și liturgie de tot felul, însă ea să fie socotite drept căi de intrare în relație cu Divinitatea, iar nu specificități suficiente în sine? Aceasta ar fi „religia universală”? Aceasta din urmă e o utopie protestantă, o teozofie. Cred că e un singur lucru universal: religiozitatea.

[f. 13^r] Religiozitatea se află adesea în conflict cu religia. Ea e sentimentul fundamental și prim, același în toate experiențele religioase. Am găsit peste tot corespondențe și chiar identități liturgice. Divinitatea (îndeosebi cea feminină) ~~sunt~~ e numai „nomina” nu „numina”. Și iată-mă ajuns la iraționalul protestanților.

De continuat:

1. asimilarea iraționalului de dogmă și raționalizarea teologică (Platon, Śaṅkara¹³⁹, tomism etc.)¹⁴⁰
2. umanizarea divinului, în sensul că omul reprezintă experiența divină¹⁴¹ condiționată¹⁴² de evoluția istorică și dezvoltarea intelectuală (necunoscuta e aceeași; la primitivi, experiența e reprezentată prin alt sistem etc.)
3. în ce sens e revelație; imanența revelației?¹⁴³ Cunoașterea obiectelor, cea dintâi transcendentă; cunoașterea prin dragoste, transcendentă; în sfârșit, tot ce cunoaștem asupra noastră e prin revelație, nu prin observație, experiment.

[f. 14^r] 24 iunie

Transcriind capitolul „Ziua întâi” din romanul la care lucrez acum (*Lumina ce se stinge*) – observ că multe fapte își au un sens pe care nu l-am bănuț scriindu-le. De

pildă, Cesare se deșteaptă foarte animat și tânăr după visul confuz și turmentat de noapte. Visase că Emanuel s-a sinucis, că Haruni a spus despre el că „a pierdut partida”. Manuel fiind adversarul său metafizic – moartea lui îl liberează. Din lupta lor – luptă principală¹⁴⁴ care produce toată mohorârea și incertitudinea lui Cesare – victoria îl liberează, transcende.

Alt fapt: dimineața, Cesare se descoperă interesat de garderobă, alegând cravatele. Acestea erau atitudinile lui Haruni și Manuel. Îvingând, Cesare asimilează principiul supus, forța celui înfrânt.

Și sunt alte sensuri pe cari le-am descoperit recetind pasajii din manuscris, dar cari îmi scapă acum. Știu că nu le-am scris intenționat. Nu pun filosofie în povestirea mea. Dar ~~povestind~~ acționând, eroii mei obiectivează principiile cari îi animă. Eu sunt în general ignorant de asemenea principii. Cu cât le descopăr, cu atât îmi înțeleg cartea.

[f. 15^r] 25 <iunie>

O dovadă de obiectivitatea și organicitatea științelor: însăși faptul că există *științe*, iar nu *știință*, adică restricții globale de „envisagere” a faptelor.

Aceasta înseamnă că există în obiecte (înțelegând unitățile, statice sau dinamice – vitale – cari constituiesc cosmosul)¹⁴⁵ grupări de revelații organice, independente de colaborarea categoriilor minții, libere de contribuția subiectului care le cercetează. Grupe de relații necesare, în cari „obiectele” stau față în relație de implicație. Nașterea și organizarea științelor e prima probă de obiectivitatea, realitatea și organizarea structurală a lumii. Cercetarea științifică trebuie să adâncească mai ales acele scheme de gândire cari, aplicate în experiență și observație, surprind și înglobează mai coerent o multiplicitate de asemenea¹⁴⁶ relații. Nu aparține științei rolul de a justifica filosoficește cauza și universalitatea acestor relații organice între fapte – ci numai de a le raporta. [f. 15^v] Observații în plus; de refăcut valabilitatea argumentului

[f. 16^r] Ce e arta, dacă nu transcenderea obiectului? E proiectarea lui în altă dimensiune – creaturalul, magica realizare, liberarea. E o dimensiune greu de specificat, a cărei intuiție nu involvă numai arta plastică¹⁴⁷, ci dansul, muzica. De comparat cu religia. Vezi notele precedente (1928-29) asupra¹⁴⁸ *Rădăcinilor magice*¹⁴⁹.

Ceea ce caracterizează omul, îl definește față de animale și față de D<umne>zeu (dacă presupunem că există) – e instinctul său de transcendere, setea de a se libera de sine, de a trece în altul, de a rupe fierul individualității. De aici originile sociale ale artei. De aici visul, supapă a setei de transcendere¹⁵⁰.

[f. 17^r] 10 iulie

Necesitatea victimei în sacrificiu: pentru că forțele

ce sunt invocate (și se cer actualizate) au nevoie de carne și sânge ca să se realizeze; iar propriul trup al sacrificatorului e primejdios să fie antrenat în rit.

Krur, p. 246.

Comentarii personale copioase în note.

[f. 18^r] 29 iulie¹⁵¹

Ortodoxia, de orice fel, are o poziție fermă când e pusă într-o adunare de religii streine. Ea nu spune „respect credința tuturor” pentru că orice altă „credință” e pentru ortodoxie „necredință”. Aceasta e marele său merit: ireductibilitatea¹⁵² la polimorfie religioasă, intoleranță, revelația. Aceste caractere păstrează nealterat tezaurul de sacralitate – desigur irațional, fiind revelat și transmis carismatic – care, altminteri, prin „teozofii” și reforme se debilitază, se atomizează, se rânzește¹⁵³.

[f. 19^r] ¹⁵⁴ Numai nebunii și sfinții nu se contrazic. Cei din urmă participă la Absolutul revelat prin Grație, prin dragoste. Cei dintâi sunt monoideici, adică strict logici, constructiv-liniar-evolvând.

Non-contradicția e acceptabilă numai într-un singur fel de nebunie: dragostea, dragostea nu admite schimb, adică contradicție, pentru că ea e o relație absolută și sui generis (self-standing). E nebunie întrucât realizează identitatea calitativă a două cantități: $a = b$; relația aceasta poate neglija toate ansamblurile de numere. Rămâne și există ca atare, într-un spațiu special, ignorând existențele din alte spații. Revelându-se, există chiar după ce *psihologicește* (nu metafizic) dragostea dispare (schimb, oboseala). Aceasta se datorește imperfecției dragostei umane (*incarnate*, nu *întropate*). Dar faptul că dragostea trece nu e un motiv să ne îndoim de realitatea ei obiectivă, absolută. Am văzut [f. 19^v] ¹⁵⁵ o singură dată Himalaya, dar am motive să mă îndoiesc de existența ei acum. „Farmecul” unei simfonii; de ce să-l socotim „farmec” pentru că *trece*? Pasagerul marilor emoții e dovadă de ¹⁵⁶ limitările umane, nu de ¹⁵⁷ micimea lor ca emoții (revelații nemijlocite)¹⁵⁸.

[f. 20^r] Orice explicație globală și perfectă, excludând adică misterul, – ireductibilul, neprevăzutul¹⁵⁹ – e de e condamnată. Teoria evoluționistă, sufragiu universal, Freud, Ferrero în istoria romană –¹⁶⁰ care explică tot, înțelege tot, aplică mecanic și comod legea – sunt pasagere.

P.¹⁶¹ nataraj

Oamenii sunt indispuși, congestionati, viciați de mișcări; ele sunt aidoma, mecanice, striate. Oamenii nu știu a respira; de aceea ritmul e grotesc. Prin acordarea respirației cu un ritm prim, cosmic – greutatea, bolovâneala densă a trupurilor se atenuează. Dansul, cale de înțelegere metafizică. Dansul: sacrificiu, ofertă sau cerere, asimilare simptomatică. Dansul metalelor în China. Dansul religios: retrăirea zeului. Dansul mistic: transsubstanțializare: timpul ajunge instrument al ritmului¹⁶².

[f. 20^v] Statisticitatea fenomenelor naturale, ele⁶³ fiind periodice, ritmice. Ritmul e static; dansul static în tradiția indiană. Cosmosul, fiind armonic, etern, periodic – e static. Libertatea e o iluzie aparentă anumitor fenomene mentale. – Tendința de staticizare a mișcărilor prin ritm⁶⁴.

[f. 21^r] 11 august⁶⁵

În India teologia⁶⁶ e separată de Biserică. Propriuzis, nu există autoritate ecleziastică supremă, ci tradiția instituțională (caste, familii). Omul e liber să gândească orice, numai să împlinească riturile. Aceasta e datoria socială, legătura între generații, continuitatea tradiției. Teologia e metafizică, și oricine o poate modifica sau respinge. Nu există persecuție religioasă, nici împotriva liber-cugetătorilor. Există însă boicotul asupra acelora cari, deși discreditează sau ignoră ostil riturile, tradițiile sociale – acceptă totuși să trăiască în societate. Ei nu pot fi primiți de comunitate. Sunt respectați când renunță la viața socială, și se fac sannyasini. În acest chip, totul e îngăduit – dacă omul știe să-și aleagă și să-și susțină calea. Perfect justificat, chiar boicotul. De amintit „Apologia lui Socrate” când el refuză fuga, deși e conștient de crima Atenienilor, pentru simplul motiv că trăind atâta vreme sub legile Atenei se implică acceptarea globală a lor.

[f. 22^r] 12 august⁶⁷ (pentru scrisoarea răspuns lui Gh. Andrieșescu)

Misterul nu e ignorare, non-cunoștință – ci⁶⁸ „revelația neînțelegerii”, adică nemijlocita⁶⁹ întâmpinare a *realului*. Să mă explic: toți știm ce e moartea și că niciunul nu vom scăpa. Totuși, în fața morții, imediate, reale, ireversibile, a unuia care ne e drag – „cunoștința” se transformă în neînțelegere, în mister. Ignoranța e o stare difuză, e o relație variabilă, capabilă să se atenueze sau să se curme. Misterul e un fapt real, consistent, inasimilabil, transcendent⁷⁰.

În *Isabel și apele Diavolului* întrebarea „de ce l-a iubit ea pe Algîe?” se referă la un asemenea mister întâmpinat direct. Evident, lucrul e simplu, cu sau fără psihanaliză. Dar revelația lui *existențială* (de unde până atunci era virtuală, gnoseologică, noțiune) e de neînțeles.

Același lucru și cu dragostea în general – care, de altfel, nu e niciodată un început („incipit vita nova”), ci un sfârșit. E sfârșitul umanului. Dar nu e începutul divinului decât la nebuni sau la mistici.

[f. 23^r] 18 august

Sunt un mare dual. Un binom în neobosită schimbare. Orice gândesc și anticipez mental (hipoteza, working proof) apare în același timp cu contrariul său. Orice ipoteză își prezintă, prin simpla-i apariție, anti-ipoteza. Orice tâlc, orice comentariu pe care îl dau vieții sau cărților.

Nu știu niciodată ce-mi place, pentru că îmi place tot atât de mult contrariul. Les extrêmes me touchent.

Simultan și dramatic. Lucrul se știe de mult, dualismul goethean e de modă veche, demonismul și gidismul sunt fade – dar nu pot nega caracterul acesta în mine.

Când încerc să închipuiesc ideile *altcuiva*, față de un lucru sau față de mine, procedeul e identic. D.<e>p.<ildă>, de câte ori încerc să aflu mental ceea ce R. crede despre anumite acte ale mele,⁷¹ binomul se prezintă, și mă chinuie. Când sunt brutal, gândesc și argumentez că ea apreciază tocmai contrariul. Când sunt blând, ipoteza contrarie se cristalizează perfect în minte.

[f. 24^r] 24 august

Puritatea⁷² nu se poate comunica, nu se poate recunoaște. Totul e forma purității. Oricine, vicios în trecut, poate mima puritatea pur formală. Nu există posibilitatea de control, de a *atinge* direct, suflet la suflet, puritatea. Scenele dintre două suflete se creează prin sugestii, vorbe, mediu. Forma satisface. Organică necesitate a conștiinței: exprimarea în forme, flatante și autoflatante. Provizorie iluzie. Creație.

Puritatea e inutilă. Singurul ei rost: posibilitatea comunicației⁷³ nemijlocite, recunoașterea obștească cum se recunoaște un obiect evident. Dar nu e așa. Nici nebunie nu e, pentru că în renunțarea care o determină se poate strecura slăbiciune, incapacitate, insuficiență vitală, lipsă de imaginație etc. Renunțare fără luptă? Lupta adevărată e numai cu și prin păcat.

Există, totuși, o prețuire a purității. În ceasurile

[f. 24^v]⁷⁴ În gândirea orientală abundă certitudinile asupra originilor și constituției Lumii – și idei nesigure și triste și neconsolate⁷⁵ asupra sfârșitului.

[f. 25^r] de confesiune între suflete cari se iubesc, cei impuri (cari mimează) sunt oricând în primejdie de a se descoperi, printr-o nebunie, printr-un urlet al sufletului. Asemenea confesiuni ale păcatelor sunt încercări de depășire a individualității, a cercului de fier. De la rău la bine, saltul e calitativ, e revelație, – și înseamnă depășire individuală. Confesiunea: participare la sacralitate. Acesta este singura calitate a purității. Dar numai⁷⁶ când persoana căruia se face confesiunea e dedesubtul unei înțelegeri mistic-teologice și aprecieri a confesiunii⁷⁷.

[f. 26^r] Legea e pentru oameni: jocul e pentru demonul din om, pentru artist și pentru visător. Omul e condiționat de creație, e creat, e *jîva*⁷⁸. Dar śakti⁷⁹, potența creatoare și autorevelatoare din om – transcende creația. Creează. Ignorează legea, e dincolo de rău și de bine. Creația prin joc: dar opera creată (dacă se detașează de creator, ca operă de artă, etc.; nu în cazul când „opera” e însăși sufletul, cum se întâmplă cu magia, cu tantra etc.) îndată ce a luat formă, se supune legilor fizice și sociale. Diferența calitativă. Aportul voinții sau al jocului. Scopul: să se realizeze visul, unde domnește

absoluta libertate, ignorând realitatea prezentă și chiar categoriile esențiale ale existenței.

[f. 27^r] Participare într-un obiect extern,¹⁸⁰ sentiment, instinct fundamental. Cercul de fier. Nu poate fi rupt decât prin Har, Întrupare. Greșeala pannaturistă: pantheismul = comunitate cu formele – dar pe aceeași scară, umană. Participare socială. Dansul: participare ritmică cosmică, în Ritm. Orice efort de participare conduce la statică, contemplație. Ritmul, în el însuși, e static.

Drama: eforturile și eșuările de a transcende. Religiiile misterice.

Soluțiile moderne: participare prin înjosire, renunțare morală. Sau abstractism.

[f. 27^v] Eddington admite că raportul unui atom cu totalitatea unui organism îi poate modifica determina modificările.

Provocarea grației prin Taine (Sacramente); Semnul Divin

Arta?

Valoarea semnului?¹⁸¹ Când semnul își capătă valoare comunicativă?

- 1) artă
- 2) iturghie
- 3) magie? –

[f. 28^r] Probabil că ideea de „măsurătoare”, a obiectelor sau a ideilor, s-a născut din tehnica metrică. Dar aceasta s-a revelat intuitiv, direct, o formă a ritmului, o oglindire a ritmului cosmic. De aici¹⁸² invaliditatea logică a gramaticii analitice și a filologiei.

[f. 28^v] 1. Aspectul dramatic, tragic, al conștiinței celor mai buni dintre oameni.

2. Dansul. – Teoria participării înțelea<să>¹⁸³ ca ritm.

[f. 29^r] Remarcabilă discuția lui Whitehead (*Process and Reality*, 294 ff.) asupra descoperirii lui Locke în ceea ce privește cele două specii de tranzitorietate: 1) concrescența (procesul faptului individual, ce se realizează manifestându-se în forme ce se anulează sau se asimilează în serie); 2) tranzitorietatea propriu-zisă (pieirea faptului când procesul se termină; moarte – în timp ce în celalt caz era numai memorie). Observațiile în paranteze îmi aparțin. Pentru că și eu definisem experiența prin memorie sau transcendere (moarte). Evident, există – sau poate fi justificată prin experiența noastră directă – o altă transcendere, care, deși e *viață*, nu e¹⁸⁴ concrescență și nu păstrează memorie. Dragostea sau contemplația metafizică și, desigur, a fortiori, experiența religioasă¹⁸⁵.

[f. 30^r] S-ar putea spune că sentimentul „creatural” încercat în emoția estetică, în fața unei opere de artă

– (artă, adică proiectare, magie), în fața unuia care a izbutit să se *dea*, *altuia*, – e sentimentul de satisfacție globală și minunare pentru că a rupt cercul metalic al individualității, al izolării¹⁸⁶.

[f. 31^r] Când o virtute sau un adevăr se pierde, nu sunt înlocuite întotdeauna cu un vițiu sau o falsitate (logică, metafizică, istorică) – ci cu o virtute *funcțional* greșită, cu un adevăr *funcțional*¹⁸⁷ greșit. Orice iluzie își are obârșia și justificarea într-un adevăr rău înțeles. Orice vițiu e produs de o *răsturnare* alterare de în a perspectivei virtuții. Dar cu *funcționarea* iluzorie a adevărului, virtuții, etc. – e mai greu de observat falsitatea și mai greu de găsit originile. De pildă, virtutea seriozității în judecata unui fapt – în timpurile moderne e funcțional deplasată. Suntem serioși acolo unde ar trebui să fim sceptici sau pasageri. Suntem serioși asupra unor probleme iluzorii: crizele politice, decadența Occidentului, censul populației, ultimele cărți franceze, filosofia contemporană etc. – Suntem neserioși asupra unor probleme esențiale: fericirea¹⁸⁸, virtutea [f. 32^r] speranței, amuzamentele, cinematograful etc. Cinematograful cultivă cea mai onorabilă facultate a omului: fantezia, activitatea fantastică, aventura, paradoxala rupere de cotidian și trăirea într-o lume feerică. Filmele ar trebui discutate, comentate, promovate, perfecționate. Nu trebuie să le criticăm esteticește sau „spiritualicește”, ci să le amplificăm substanța fantastică. Ele sunt romanța și cavalerismul epocii moderne. Ele satisfac setea de fantastic, de creație a unei lumi ideale donquichotești – fără morală și fără eroism, poate, dar nu mai puțin fecundă în sugestii, în excitarea imaginației.

Ar trebui să fim mai serioși asupra altor virtuți: caritatea, de pildă. Nu trebuie să cerem înlăturarea cerșetorilor.¹⁸⁹ Ei sunt judecătorii creștinismului cotidian¹⁹⁰.

[f. 33^r] Pseudo-Indika¹⁹¹

*Svaraj*¹⁹² e o idee vedantină, atât timp cât implică independența prin mijloace proprii, nu „good-government”, ~~but~~ ci „self-government”. Pentru că, pentru un indian, liberarea, independența, *svaraj* (în metafizică și morală, *mukti*) nu poate fi dăruită, nici de cel apropiat, nici de un strein. Ea e o chestiune personală, condiționată de ecuația karmică a individului sau a rasei¹⁹³. Ea trebuie câștigată prin mijloace proprii. Mă îndoiesc dacă Mahatma e conștient de indianitatea campaniei lui; el e mai degrabă interesat de aspectul său universal, uman, creștin. Dar Aurobindo Gosh, care e unul din puținele creiere ale Indiei moderne care a îndrăznit să asimileze și să perfecționeze înțelepciunea sanscrită – înclină către acest sens indian, vedantin, al cuvântului *svaraj*.

[f. 34^r]¹⁹⁴ Valoarea ortodoxiei: submitere, asceză. Toate religiile coerente au valoarea lor permanentă

în experiența revelației (Christos și mântuirea prin imitatio; Mohamed și mântuirea prin submitere; India și soteriologia gnostică revelată în identitatea ātman¹⁹⁵-brahman, etc.) și repetarea ei prin asceză (monahism, etc; zikr; yoga). Dogmele sunt părțile lor caduce, deoarece sunt limitate și condiționate de nu de experiența Divin orientat către Om, ci de reacțiunea (idiosincrazia) omului asupra acestei experiențe. O dogmă valorează atât timp cât e prim-motor al unei ceremonii rituale; altminteri, teologia se transformă în mitologie, iar ceea ce era rit ajunge ritualism¹⁹⁶. De altfel, dogmele evoluționează și, privite istoric, sunt tranziente. Dar valoarea lor rituală e permanentă, întrucât¹⁹⁷ poate fi experimentată, așadar reprodusă și vivificată la infinit. Dogma ca atare, adică un adevăr ce încearcă să fie absolut, deși nu e decât traducerea unei experiențe – depinde de psihologia și mediul social al legislatorului. E o funcțiune a posibilităților lui de traducere extravertă a unor experiențe introverte¹⁹⁸.

[f. 34^v] Iisus ar fi putut fi singurul îndreptățit să dea dogme absolute¹⁹⁹, dar el nu a dat, ci a lăsat pe fiecare să-și găsească dogmele proprii. Constructorii ortodoxiei sunt oameni remarcabili, dar nu pot câștiga absolutul dogmelor, căci el e dat numai de istorie, de un proces tranzitoriu. De aceea, singura valoare reală și eternă a unei dogme e posibilitatea sa ceremonială, rituală, ascetică²⁰⁰.

[f. 35^r] Religiiile pot fi clasificate sub două puncte de vedere: idealul lor – și realizările lor. Ceea ce propun și presupun; ori ceea ce e asimilabil de către credincioși, permează viața lor familiară și civilă, ajută fructificarea lor intimă. –

Compară de pildă „idealul” vieții religioase babiloniene cu „idealul” buddhist²⁰¹.

[f. 36^r] Pseudo-Indika²⁰².

Desfășurarea și maturizarea sistemelor filosofice indiene se aseamănă istoriei științei (sau științelor) europene, iar nu a istoriei filosofiei europene²⁰³. Filosofii indieni²⁰⁴ lucrează pe probleme date și completează, perfecționează, apără sistemul așa cum e expus de maestrul său. În Europa, dimpotrivă, deși influențele nu sunt absente, fiecare își creează sistemul său. Se cunosc cauzele acestui „personalism” ce caracterizează filosofia europeană. Dar e vrednic de remarcat caracterul tehnic, științific al „filosofiei” indiene. De fapt, mă întreb dacă termenul de „filosofie” poate fi aplicat în Orient. Pentru că „darśana” înseamnă cu totul altceva. Se poate vorbi de o „metafizică”, dar în sensul platonician, aristotelic al cuvântului. –²⁰⁵

[f. 37^r] Ca să înțeleg „armonia”:

E Există o structurală corespondență între constituția și sufletul universului, pe deoparte, viața și sufletului omului, de cealaltă parte. Armonia sferelor e²⁰⁶ tipul

perfectiunii eterne, căci totul e ritmic și neschimbător. De aceea gnosticii și nenumărate alte școli judecă și valorifică ascensiunea virtuților sufletești în termeni²⁰⁷ de ierarhie siderală. În gnoză: a dansa cu sferile înseamnă a asimila virtuțile cerești, a se îndumnezei prin sorbirea ritmului. Sufletul „în exil” e sufletul nearmonic, rătăcit, lăsat forțelor anarhice, inumane. „Păcatul” înseamnă în grecește „a greși ținta” (un arcaș care nu izbutește să lovească inima țintei), adică nearmonie cu ritmul firesc, cosmic, uman – virtutea. A fi virtuos înseamnă a fi „natural”, uman²⁰⁸, subsumat „tipului”, iar nu o varietate egocentrică. Virtutea e corolarul înțelepciunii; a înțelege o ierarhie de valori înseamnă a o asimila.

[f. 38^r] În tradiția indiană *avidyā*²⁰⁹, „ignoranta metafizică” (ceea ce se referă la principii și la realitatea ultimă) înseamnă „sucit”, adică ne-real, alter-at, ne-natural. Iar întoarcerea la natură e restaurarea armoniei, adaptarea la structura firească a lumii-versus-suflet.

„Împăcarea” sufletului păcătos prin ritual (prin scheme ritmice), prin dans, muzică, orice experiență care poate provoca asimilarea ritmului firesc, armonic²¹⁰.

[f. 39^r] Compară filologia cu muzica. Limba e un organism, ca și o creație muzicală. Nota *do*, în sine, izolată, e fără înțeles. Îmi sugerează o „rădăcină” emoțională, îmi spune că se poate armoniza cu *mi*, *sol*, etc. – dar atât. Legată și topită într-o serie de note, creează o melodie, un organism. Dacă studiez raportul notei *do* cu fiecare altă notă din simfonie, dacă privesc acest raport *static* și-l repet de-a lungul melodiilor, nu ajung la niciun rezultat; în niciun caz nu ajung la o *emoție*, nici la *înțelegerea* bucatii.

Același lucru se petrece și cu critica filologică a textelor²¹¹. A izola un cuvânt, a-i căuta rădăcina și a-i schingiui înțelesul – poate fi științificește, orice, dar nu mi dă niciun rezultat. Limba, îndeosebi limbile orientale, sunt plastice, dinamice și imposibil de fixat. Critica orientalistă izolează membrii, îi supune unei anatomii severe – dar, tocmai prin această dezmembrare, ucide limba.

[f. 40^r] Cred că am ajuns la o singură concluzie efectivă: că la orice problemă există o pluralitate de soluții juste. Încercarea de a rezolva și fixa totul printr-o singură soluție conduce la dogmatism, la conflicte refutate, la sterilitate finală. Există un relativism care, aplicat vieții și spiritului, dăruiește singurul criteriu absolut.

Se spune că certitudinea unui adevăr implică existența eroarei. În cele mai multe – și mai vulgare – cazuri, da. Pentru mine, însă, existența unui adevăr implică existența, tot atât de certă, a unei pluralități de adevăruri. Și, ca să lămuresc mai mult, adaog: înțeleg prin adevăr orice realitate consistentă și self-standing. De pildă o statuie: e în același timp, simultan și consistent (deși

nu simultan în conștiința celui care o privește, pentru că ~~nicio~~ pluralitate nu poate fi²¹² simultană în conștiință) un bloc de marmură și o operă de artă. E [f. 41^r] absurd să spun că una e *mai* reală decât alta²¹³ – sau singura reală. Într-o emoție estetică, e una reală; într-o măsurătoare a greutateii, e cealaltă. Dacă statuia e veche <de> două mii de ani, are o valoare istorică, etnografică, și așa mai departe. Adevărurile acestea nu se exclud; sunt independente – paralele sau nu, nu mă interesează – și consistente în planul lor (estetic, fizic, istoric etc.). Să nu mi se spună că acestea sunt „puncte de vedere”. Evident că sunt, dar în același timp ele *copriind global*²¹⁴ realitatea obiectului. Același obiect, *integral*, e adevărat din mai multe „puncte de vedere”. Acestea sunt instrumente; dar ceea ce se atinge prin ele e realitate și, de aceea, o numesc adevăr. Exemplul acesta poate fi sofisticat, dar nu mă turbură. Evident, filosoficește vorbind, realitatea e una, și diversitatea sub care se măsoară e aparentă. Dar însuși *adevărul* acesta, *filosofic*, nu e decât *unul* din

[f. 42^r] adevărurile cari se pot descoperi asupra exemplului ales de mine.

Ceea ce eu numesc pluralitatea adevărurilor, altcineva poate numi „inconsistență”. Admit, dar adaog că²¹⁵ omul e inconsistent, conștiința e inconsistentă, natura, realitatea însăși e inconsistentă. Pentru că e plurală, e polivalentă și ni e *dată* ca atare. Nu fac aici filosofie, și nu vreau să scriu un tratat asupra „datului”. Ceea ce vreau să spun e numai aceasta: că e absurd, ineficace, inutil și nesănos să reconstruiești realitatea *numai* printr-un singur punct de vedere, fie el teologic, kantian, materialist sau mistic. Adevărul care e coprins, e iminent în acest punct de vedere (teologic, critic etc.), ajunge ineficace îndată ce capătă supremație. Vreau să spun că, general vorbind, politeismul e tot atât de adevărat ca și monoteismul. Între ele, între aceste două adevăruri, poate [f. 43^r] exista, desigur, un alt adevăr; d.<e> p.<ildă>că monoteismul e mai coerent, perfect și plauzibil decât politeismul. Dar, cum am mai spus, adevărul acesta dovedește ~~nu~~ ea numai că celelalte sunt și ele adevăruri. A spune că obiectul x e o sculptură genială nu implică „eroarea” că e o piatră, ci confirmă adevărul că e o piatră.

Trebuie să ne învățăm a gândi un univers discontinuu, inconsistent și adesea contradictoriu. Cel puțin așa ne îndeamnă anumiți fizicieni. Mai înainte de toate, însă, trebuie să ne învățăm a *accepta* inconsistența și varietatea omului, a nu-l uniformiza aprioric, a nu-l reduce la entități abstracte; și socotesc că „unitatea”, „consistența” sunt abstracțiuni, pentru că orice existență se contrazice pe sine (se contrazice admitându-se *una*, deși aparține *totului*) și²¹⁶ nu e unitară.

[f. 44^r] A admite, adică a cugeta aceste puncte de vedere, stabilește cel puțin o bază nouă de filosofare, mai largă și mai eficace. Din punctul de vedere absolut, unitar – niciun sistem de filosofie, nicio știință, nicio

religie nu rezistă criticei; fiecare are un ~~centru~~ punct contradictoriu, necritic, vag; fiecare poate fi răsturnată. Și ajungem astfel la sofisme. Sau, dacă ne încăpățânăm pe o singură poziție, ajungem monștri, abstracțiuni, mașini, nebuni, prezențe inutile și ineficace.

[f. 45^r] Dacă mă întreb și reflectez, adânc, sincer, în solitudine: care e sensul existenței? – ~~găsese~~ întâlnesc²¹⁷ un singur răspuns: de a-i găsi un sens²¹⁸. Pentru că, e evident, existența așa cum o descoperim fie în afară de noi, fie în experiențele noastre incomunicabile – e absurdă, fără sens și, mai ales, aptă de a primi multe și multe sensuri. Așa că, cel mai bun lucru pe care îl avem de făcut e să descoperim calea pe care putem înainta concret, iar nu calea ce ne duce în cerc; să redescoperim ritmul care ne poate armoniza cu tot ce e concret și unic în afara noastră, precum ritmul dansului ne armonizează cu muzica produsă în afară de noi; sensul care amplifică valoarea experiențelor noastre, care poate instaura o ierarhie în anarhia conștiinței fără a suprima sau a refula, totuși, porțiuni din această conștiință. A suprima, a refula, a ignora sau a renunța nu înseamnă nimic.

[f. 46^r] A integra toate aceste experiențe haotice, a le rândui organic, a le cosmiza – aceasta înseamnă mult mai mult. O cucerire prin posedare e mai mult decât o cucerire prin renunțare. Dar, evident, acest cuvânt, „renunțare”, își are mai multe sensuri; sensul lui concret l-am notat în „Apologia virilității”. Dar cu cât mă gândesc și experimentez mai mult – cu atât conclud că acest sens, al renunțării concrete, e imaginar sau, cel puțin, restrâns sfinților, a căror scară de valori diferă mult de a noastră.

Păcatul cel mai mare: a se refuza armoniei, a trăi²¹⁹ inarmonic, abstract, ireal. Virtutea: realitate, armonie. Păcatul:²²⁰ incoerență, rătăcire, renunțare la *voința* de a fi altul, mai bun și mai concret²²¹.

[f. 47^r] Un anumit aspect al Satanei e creștin. De aceea Gide a atât de creștin. A ~~ispiti~~ Ispitirea, efortul de a face pe altul să iasă din sine, să se schimbe <, > e dovada de o unei problematice și de unor instincte creștine. Ispitirea e – cel puțin pentru unul din ~~membru~~ factori – agonie, crucificare; sau, e *încercarea* binelui, adică verificarea lui prin rău.

Ispitirea presupune credința în posibilitatea modificării sufletului; ~~eeee-ee eare~~ e iar această credință e piatra de căpătâi al creștinătății. Ceea ce e nou și formidabil în mesajul creștin e certitudinea convertirii, a transsubstanțializării. Iar ideea faptul convertirii, speranța sau tentația unei posibilități de schimbare calitativă – e ideea motrice care condiționează orice ispitire. De altfel, orice creștin cu înclinații prozelitiste – e un ispititor.

Aș putea merge mai departe; ispitește pentru că e el însuși un convertit la monoteism, [f. 48^r] la Christos, și are certitudinea absolută a adevărului unic²²², absolut.

Monoteism, prozelitism, cu accesorii le lor lui fanatism și intoleranță – sunt strâns legate. Nu vei întâlni un misionar hindus – căci el India hindusul²²³ nu crede în posibilitatea convertirii, a transsubstanțializării, ci numai în ecuația lui individuală, în Karma sau în Grația lui D<umne>zeu (adesea condiționată ea însăși de Karma) care se pogoară direct, prin Iluminare. Nu vei întâlni misionarismul în adevărata Grecie²²⁴.

[f. 49^r] (Trecut în *Asceză*)²²⁵

Înțeleg prin renunțare renunțarea la limitele impuse din afară, din firea lucrurilor sau din obiceiurile oamenilor. Renunțarea nu e pasivitate sau resemnare, ci depășire glorioasă a limitelor cari încercuiau și umileau lucrul.²²⁶ De pildă dragostea senzuală; a renunța la ea nu înseamnă a practica asceză (în sensul comun al

cuvântului; nu în sensul meu sensul ascezei în acest caiet e divers), ci înseamnă a integra senzualitatea în conștiința și voința ta; nu a te lăsa răpus de voluptate, ci a o stăpâni conștient și voluntar. Pentru că senzualitatea și e obscură și limitată, de aceea mesajul renunțării; și îndemnul la o senzualitate glorioasă, victorioasă, divină, fără robia spiritului, fără predominanța instinctelor, fără imperialismul carnal²²⁷.

[Aceasta trebuie continuat.]

[f. 49^v] Hafiz²²⁸

Milarepa

Āśvaghōṣa²²⁹

Lao Zi²³⁰ și Zhuang Zi²³¹

Bhartṛhari²³²

Notes

1. Hundreds of echoes from 2019–2023 (articles, interviews, public references) are conveniently gathered at <https://enescueliade.com> (accessed 21.02.2023). Full information about the Bucharest archive of Eliade in Eugen Ciurtin, “General Introduction,” in ECCE, vol. I, forthcoming 2023. For a study of one of IHR unpublished manuscripts, see already Andreea Apostu, “Mircea Eliade's Virtual Bibliography: Two Manuscript Folios Linked to *Valkyries in the Library*,” *Transilvania*, no 11–12 (2022): 71–79.
2. See Eliade 1936 and Eliade 2016.
3. See ECCE, forthcoming 2023, a multiannual project led by Eugen Ciurtin (coordinator), Andreea Apostu (scientific secretary) and a team of six other researchers from IHR (Ionuț Daniel Băncilă, Daniela Dumbravă, Octavian-Adrian Negoită, Cătălin Pavel, Vlad Șovărel, and Bogdan Tătaru–Cazaban), with peer-reviewing contributions from other colleagues in Romania and in Europe, India, and North America.
4. Never *Pseudoindica*, as transcribed by M. Handoca for the title section III in Eliade 1994, 140 (also 255).
5. “Caietele de față au un număr provizoriu de pagini. Puteau avea numai pe jumătate, sau de zece ori mai mult. Așa cum le-am gândit, așa s-au publicat” (Eliade 1932, 83 = 1991, 80 = 2003, 85).
6. In Eliade 1994, 17. The first page has not 1928, but 1929–1931, also repeated on page 19.
7. E. Ciurtin in Mircea Eliade, ed., *Țalmoxis. Revistă de studii religioase*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și *addenda* de Eugen Ciurtin (Iași–Bucharest: Polirom, 2000), 134.
8. Solely for reasons of space, a full concordance of the newly unearthed manuscripts with Eliade's printed works in Romanian from the 1930s as well as the critical commentary in English will be duly presented in subsequent instalments of this work in progress, accompanied by critical editions of similarly ensuing unpublished manuscripts from the same private collection. We deeply thank our colleague and friend Dr. Cristian Ducu (Centre for Advanced Research in Management and Applied Ethics, Bucharest) for his support, as well as to the two reviewers who remain anonymous. We would like to thank Associate Professor Radu Vancu, the editor-in-chief of this journal, for eagerly accepting and arranging for publication our ongoing work through 2023, thus instantly providing a fine scholarly environment for connecting Eliade's long unpublished manuscripts to Eliade's own public, for the benefit of the scholars of religions, of South Asian studies, and of Romanian, European and world culture at large.
9. Un caiet cu două coperte originale de carton verde cu model romboidal, prima fiind inscripționată de manufacturierul anglo-indian *The Lily's Exercise Book*. |^{N^o}. 1. Cea de-a doua nu prezintă însemne particulare. Cele 24 de file și 25 de pagini (o singură filă fiind scrisă și verso), cu dimensiunile de 202 x 166 mm, sunt pagini imprimate *dictando* cu 20 de linii albastre și (cu excepția a trei pagini) linie dublă roșie de alineat. Filele recto sunt numerotate în dreapta sus, în creion, cu 1–3, 5–6, 10–11, 14–17, 21, 32–33 și 35–37 (devenind aici filele recto 1–6, 8–9, 11–14, 16 și 19–23). Filele [18–20] nu sunt numerotate, ultima filă nefiind nici liniată, nici numerotată. Fila care poartă titlul este numerotată în creion (de altă mână?) cu un 5 încercuit. Manuscrisul este în ansamblu inedit, dar a fost utilizat de Mircea Eliade în vederea mai multor lucrări publicate, și cuprinde mai multe adnotări și specificații ale autorului operate cu creioane negru, roșu, albastru și grafit, care atestă relectura după un interval de cel puțin unul sau doi ani, la revenirea din India la București. O filă nenumerotată (aici f. 14) este decupată prin foarfecă în partea de sus, în suprafață de 11 rânduri, dar fără porțiunea din stânga alineatului, fără a putea specifica agentul și momentul mutilării, care a eliminat astfel un întreg fragment, neafectând însă integritatea celorlalte. Ediția reflectă toate trăsăturile prezente în cele două manuscrise în momentul achiziției lor de către colecționar, care nu a alterat în nici un fel starea lor, păstrându-le

- totodată în cele mai bune condiții.
10. Nu s-a păstrat în acest caiet prima filă (și pagină): ștergerea (cvasi)întregului rând din fila numerotată în manuscris 2 indică suprimarea ei. Ea trebuie să fi conținut o însemnare similară notată prin (1). Numerotarea filelor începe cu 2, o garanție în plus că f. 1 a fost extrasă din caiet la un moment anterior achiziționării lui de către colecționar.
 11. Trei litere suprimate prin hașurare.
 12. Afiliere completată ulterior, cu creion albastru (inclusiv parantezele drepte).
 13. Suprascris.
 14. Scris *Prakriti*.
 15. Scris *mediteranieni*.
 16. Suprascris.
 17. O literă suprimată prin hașurare.
 18. Afiliere completată ulterior, cu creion roșu (inclusiv parantezele drepte).
 19. Astfel în manuscris, în Eliade 1932, 61 și în Eliade 1991, 59, devenit însă *Isus* în Eliade 2003, 61.
 20. La fel în Eliade 1932, 61, devenit *irecognoscibilitate* în Eliade 1991, 59 = 2003, 61.
 21. Toate edițiile din *Soliloquii* | *Solilocvii* repetă aici eronat *metafizic*, în loc de logicul *istoric* din manuscris, cf. Eliade 1932, 61 = 1991, 59 = 2003, 61.
 22. Întregul pasaj este tăiat cu două linii în *x*, în creion grafit subțire. Aceasta e maniera prin care, la recitare, Eliade indică selecția pentru publicare. Într-adevăr, regăsim fragmentul reprodus identic în chiar deschiderea secțiunii a IV-a (despre *religie*) din *Soliloquii* | *Solilocvii*, cf. Eliade 1932, 61 = 1991, 59 = 2003, 61.
 23. Fila numerotată cu 4 lipsește, de asemenea lipsind fragmentul cu numărul 5, pe care se deduce astfel că îl conținea.
 24. Afiliere completată ulterior, cu creion albastru (inclusiv parantezele drepte).
 25. Aparent dublă numerotare cu 5 în manuscris.
 26. Corectat din *obligatorie*.
 27. Publicat fără modificări ca fragmentul numerotat 1 în Eliade 1932b.
 28. Afiliere completată ulterior, cu creion albastru (inclusiv parantezele drepte).
 29. Suprascris în stânga *e*, în *Occident*.
 30. Probabil pentru *transcendentă*, cf. *transcendent* folosit *infra* în sens propriu (f. 11 r. 8).
 31. Urmează o literă suprimată.
 32. Suprascris *căsătoria e, pentru femei, un substitut al*, după modificarea ~~*actul inițierii religioase e înlocuit, pentru femei, prin căsătorie*~~.
 33. Suprascris.
 34. Publicat cu unele modificări ca fragmentul numerotat 2 în Eliade 1932b.
 35. Fragment tăiat cu un *x* în creion albastru subțire și preluat astfel integral, cu foarte minore modificări de punctuație (virgulă în loc de punct și virgulă în două locuri), în *Soliloquii* | *Solilocvii*, cf. Eliade 1932, 61 = 1991, 59-60 = 2003, 61-62. Fragmentele 8 și 9 lipsesc din manuscris, împreună cu filele (probabile) 7 și 8.
 36. Afiliere completată ulterior, cu creion roșu (inclusiv parantezele drepte).
 37. Inițial *fiecăruia direct*, corectat deasupra rândului.
 38. Pasaj adăugat după scrierea paginii, în colțul din stânga sus și în unghi de 45°. M. Handoca l-a copiat (Eliade 1994, 163) la *sfârșitul* fragmentului, așa încât forma de feminin produce contrasens. Unul pe care îl admite tacit R. Reschika traducând „Im Gegensatz zum Objektivismus, der sich als realer und bewußter betrachtet” (Eliade 2012, 178), pierzând însă sublinierea din original (ar fi trebuit „realer”).
 39. Textul coincide cu IHR ECCE MS 23: „Subiectivismul nu e semnul unei superficialități sau inconsistente spirituale. | El dovedește o reîntoarcere la realitate, la fapte, la *esențele calitative* – desbărându-se de ideile și valorile împrumutate. E o viziune directă a lumii, pentru că e calitativă. Fizica indiană. | E numai dovada unei noi ierarhii spirituale. Nu e necesar eretică și individuală. Dimpotrivă, integrează omul în cosmos; aceasta o dovedesc tradițiile orientale, pur subiective, și totuși clasice, organice, universale. Se pare că numai subiectivismul european de la Renaștere încoace cade în păcatul extrem al egocentrismului”. La un interval de 11 ani, M. Handoca a transcris de două ori acest text, cu erori și omisiuni, atât din prezentul caiet, cât și din fila voluntă (pe care a amestecat-o fără nici un sens cu note de curs, dar care a fost vândută în licitația din 16.03.2022 ca filă separată), fără a sesiza corelația. Cf. Eliade 1994, 163 (deci și Eliade 2012, 178) și Mircea Eliade, „*Glossarium* (Note de curs). Alte inedite [I-II]”, în M. Handoca, *Mircea Eliade – pagini regăsite* –, București: Lider, 2008, 335. Pentru toate detaliile, vezi ediția critică a lui Bogdan Tătaru-Cazaban și Daniela Dumbravă, în ECCE vol. I.
 40. Trei cuvinte suprascrise.
 41. Trei cuvinte suprascrise.
 42. Inițial *individualist*, ulterior ~~*o-tmul*~~.
 43. Suprascris *d.p.*
 44. Fragmentul a fost preluat cu diferite modificări în ultimele două coloane ale articolului despre Goethe din 1932, articol care

- nu a fost republicat, nici cunoscut sau comentat (cu excepția lui Ricketts 1988, I, 640–641, Ricketts 2002 și ECCE vol. I, cf. *supra*) din 1932 până în 2023. Corelația directă dintre IHR ECCE MS 23 și articolul din 1932 a fost probată inclusiv în Vitrina 2 din Sala 4 a expoziției *Manuscrisele inedite ale lui Mircea Eliade din patrimoniul Institutului de Istorie a Religiei*, desfășurată la Muzeul Național al Literaturii Române (26.01–13.03.2023).
45. Două cuvinte suprascrise.
 46. Scris *ananda*. La fel M. Handoca în Eliade 1994, 164. Corectat totuși de R. Reschika în Eliade 2012, 178.
 47. Parantezele drepte îi aparțin lui Eliade, fiind tipice pentru anii indieni, cf. edițiile critice ale lui Eugen Ciurtin pentru manuscriselor IHR ECCE MS 20, 21 și 22, în ECCE, 2023, vol. I.
 48. Fragmentul 13 și filele (probabile) 12–13 lipsesc din manuscris.
 49. Fragmentul – care apare în altă formă și în Caietul II, f. 22^r (cf. *infra*, n. 170) – a fost preluat cu modificări în *Soliloquii | Solilocvii*, cf. Eliade 1932, 9 = 1991, 12–13 = 2003, 9.
 50. Fragment scris cu certitudine după 4 august 1929, când încheie *Isabel și apele Diavolului*.
 51. Parantezele drepte îi aparțin lui Eliade, cf. *supra* n. 47.
 52. Surprinde folosirea perfectă și accentuată a conceptului, deja în 1929, la autorul considerat cel mai mult responsabil de un „existențialism românesc”.
 53. În sensul de *o simplă noțiune*.
 54. Suprascris.
 55. Rândurile 10–11 sunt marcate împreună de paranteze rotunde energice. Ele sunt și *singurele*, din întregul fragment, selectate – fără nici un alt indiciu (și de altfel fără paranteze) – de M. Handoca în Eliade 1994, 164 (deci și în traducerea germană, cf. Eliade 2012, 179), astfel pierzându-și complet sensul inițial.
 56. Suprascris.
 57. Doar numărul 16 este scris cu cerneală neagră: parantezele și cele două cuvinte au fost adăugate într-un moment ulterior (cel al selectării textului pentru publicare), cu creion grafit subțire.
 58. Suprascris.
 59. Întregul paragraf a fost rescris și inclus în *Soliloquii | Solilocvii*, cf. Eliade 1932, 12–13 = 1991, 16 = 2003, 13. Surprind deci tranzițiile menajante de la *legi* [...] *sociale la legi* [...] *instituționale* și – mai ales – de la *una din prejudecățile supărătoare ale rassei albe* (redactarea din India) la *E supărătoare prejudecata* (textul definitivat pentru tipar, la București).
 60. Filă nenumărată decupată prin foarfecă în partea de sus, în suprafață de 11 rânduri, păstrând însă porțiunea din stânga alineatului. Fragmentul 17 și filele (probabile) 18–19 lipsesc din manuscris.
 61. Pasajul trebuie coroborat cu activitatea de desenator portretist privat a lui Mircea Eliade din chiar acei ani, precum și cu articolele scrise înainte de plecarea în India care conțin observații despre arta cubistă, futuristă etc. Cf. observațiile galeristului bucureștean Dan Popescu (H'Art) în ECCE vol. I, 2023, pentru IHR ECCE MS 2–5.
 62. File numerotate 18–20 nu sunt prezente în manuscris, dar prezumtiva filă [20] este cea decupată, imediat anterioară.
 63. Universurile și instanțierile *elasticității* – cu sau fără cauciucurile importate afro-asiatic – apar de mai multe ori în scrierile acestui tânăr (în timpul său liber jucător simicolonial de *tennis* la Calcutta), reclamând o micro-analiză separată. Vezi deja *supra* f. 9, cu intuiția tipic indiană a elasticității *mentale*.
 64. Scris (aparent) *suporta*.
 65. Calificare hazardată și opacă: numai un examen aprofundat al sensurilor lui *gnostic*, *gnosticism*, la un viitor istoric al religiilor care lucrează intens cu categoria *gnosticism*, va putea preciza sensul – poate prea rapid, superficial acroșat aici – din acest fragment. Pentru istoria generală a terminologiei, cf. (de pildă) Leo Stan, Recenzie la Michael Allen Williams, *Rethinking 'Gnosticism': An Argument for Dismantling a Dubious Category* (Princeton–Oxford: Princeton University Press, 1996), în *Archaeus* 8 (2004): 446–453.
 66. Filă nenumărată, care nu mai conține dubla linie de alineat la stânga, redactată cu un duct vizibil mai rapid și mai neglijent. Fragmentele 19–22 și filele (probabile) 22–31 lipsesc din manuscris.
 67. Pentru *Yoga-Sūtra*.
 68. Abreviere imposibilă, neuzitată.
 69. Scris *yoga cittavrtti nirodha*. La capătul celălalt al analizei *incipit*-ului clasic este pagina din Eliade 1936, 75 | 2016, 195.
 70. Două cuvinte suprascrise ulterior.
 71. Pagină de asemenea nenumărată, cu duct de acum mai puțin neglijent.
 72. Paranteză suprascrisă.
 73. Paranteză suprascrisă, cu o singură silabă ilizibilă (aparent *pu[rusa]*?). Rândul următor începe (curios) cu virgula.
 74. Cf. expunerea întrucâtva similară din Eliade [1932/1933 | 1983–1985] 1992, 97–98.
 75. Urmează ~~##~~, probabil pentru *dureroase* (cf. *infra*).
 76. Suprascris.
 77. Suprascris.
 78. Trei cuvinte suprascrise.

79. Suprascris.
80. Suprascris.
81. Două litere ilizibile șuprimate.
82. Scris *purusha*.
83. Scris *Yoga Sutra*.
84. Suprascris.
85. Patru cuvinte suprascrise (al doilea fiind ulterior șuprimat și el).
86. E deja schițată viitoarea sa – și celebra – „tendință spre concret” în Yoga, cf. Ciurtin 2016, 62 și 84.
87. Ultimele două rânduri cu grafie sensibil mai grăbită.
88. În colțul de dreapta (aparent) 19^e, numerotare în creion care nu respectă ansamblul caietului manuscris. Numărul alocat fragmentului – 23 – este eliminat prin hașurare multiplă în creion.
89. Suprascris.
90. Șase cuvinte intercalate înainte de pasajul șuprimat.
91. Trei rânduri despre „gândirea religioasă ebraică” intercalate în pasajul despre monoteismul arab, rânduri distruse prin hașurarea intensă sub care au rămas totuși infim lizibile. Pasajul este de altfel parțial similar cu cel notat în creion în Caietul II, f. 29 (cf. *infra*).
92. Frază rămasă nêincheiată, după cum atestă completarea din Caietul II, f. 29.
93. Suprascris.
94. Suprascris.
95. Întreg fragmentul a fost preluat, cu modificări minime, în *Soliloquii* | *Solilocvii*, cf. Eliade 1932, 80-82 = 1991, 77-78 = 2003, 82-83.
96. Fragmentul 24 și fila (probabilă) 34 lipsesc din manuscris.
97. Două cuvinte suprascrise.
98. Proiectul unui *Itinerar critic al culturii românești*, complementar *Itinerariului spiritual* scris și publicat în 1927, nu a mai fost dus la bun sfârșit, chiar dacă Eliade l-a menționat în corespondență și publicații între 1929 și 1934, și a avut parte de foarte puține comentarii (cf. Ciurtin 2004, 18 n. 1).
99. Suprascris.
100. Trei litere ilizibil șuprimate.
101. Adăugat ulterior deasupra rândului.
102. Suprascris.
103. Două cuvinte suprascrise.
104. Suprascris.
105. Trei cuvinte suprascrise.
106. Fragment reluat cu modificări în *Soliloquii* | *Solilocvii*, unde este penultimul, cf. Eliade 1932, 82-83 = 1991, 77 = 2003, 83-84.
107. Pagina finală a caietului nu e nici liniată, nici numerotată.
108. Prezenta filă a devenit, într-o redactare îmbunătățită și lărgită, o pagină din *Soliloquii* | *Solilocvii*: Eliade 1932, 80 = 1991, 77 = 2003, 81-82.
109. Manuscrisul intitulat de Mircea Eliade *Monstrul no. 1* este un caiet cu coperte de carton verde și model decorativ romboidal, inscripționat *Universal Exercise Book*. Acesta conține 49 de file dictando cu însemnări, dintre care 9 file scrise recto-verso (58 de pagini), cu dimensiunile 202 x 162 mm și câte douăzeci de linii albastre trasate recto-verso. Prima filă are înscris cu creion grafit, în colțul din dreapta sus, numărul „4” încercuit. Filele sunt apoi numerotate exclusiv recto, începând cu cea de-a doua. Caietul conține deopotrivă intrări de jurnal datate și fragmente eseistice ample (având până la 81 de rânduri). Însemnările de pe recto au fost scrise cu cerneală neagră, având intervenții ulterioare – un „x”, alte semne grafice sau formula „Pseudo-Indika” inserate cu creion albastru și cu cerneală neagră – marcând preluarea sau intenția de a prelua pasaje în lucrări tipărite. Notele de pe verso au fost redactate fie cu cerneală neagră, fie cu creion grafit. Filele nu prezintă deteriorări sau plieri accidentale, fiind într-o foarte bună stare de conservare.
110. Paragraful a fost preluat, cu ușoare modificări, în Eliade 1932, 12-13 = 1991, 16 = 2003, 12-13.
111. Două ipoteze posibile: fie absența unui cuvânt, fie redactarea greșită a cuvântului „mecanicismul”.
112. Scris *Thödul*.
113. Trei litere hașurate, probabil *rau*.
114. Scris *puja*.
115. Două litere hașurate, probabil *se*.
116. Suprascris.
117. Suprascris.
118. Scris *saturat*. Cum Eliade omite în mai multe rânduri, din pricina grabei, să folosească semnele diacritice, intenția inițială a fost probabil *săturat*.



119. Trei litere tăiate, *sem*.
120. Două cuvinte suprascrise.
121. Comentariul lui Vācaspati Mīśra (*Tāttva-vāiśārādī*) la comentariul (*bhāṣya*) lui Vyāsa la *Yogasūtra* lui Patañjali, pe care Eliade le-a consultat mai ales în traduceri de Rāma Prasāda, *Patañjali's Yoga-sūtras, with the Commentary of Vyāsa and the gloss of Vācaspatimīśra*, Sacred Books of the Hindus vol. 4, Allahabad, Panini Office, 1910, respectiv James Houghton Woods, *The Yoga-System of Patañjali, or the ancient Hindu doctrine of mind, embracing the mnemonic rules, called Yoga-sūtras, of Patañjali, and the comment, called Yoga-bhāṣya, attributed to Veda-Vyāsa and the explanation, called Tāttva-vāiśārādī, of Vāchaspati Mīśra, translated from the original Sanskrit*, Harvard Oriental Series vol. 17, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1914 (republ. 1927), cf. Eliade 1936, 29-30 | Eliade 2016, 149-150.
122. Scris *santana*. Pasaj copiat în grabă, dar identic, din Rāma Prasāda (cf. *supra* n. 121) 1910, 120, care are într-adevăr „santana”. Am identificat un alt text, care trebuie să fi fost redactat în aceeași perioadă (nicidecum după 1933 și pentru cursurile de la Universitatea din București, cum a presupus M. Handoca), în Eliade, „*Glossarium*,” 2008, 338: „În loc de «suflet» ei spun *Santana* = succesiune înălțuită, curent”.
123. *De adaos* redactate cu creion albastru.
124. Două litere hașurate, cel mai probabil *Da*.
125. Două cuvinte suprascrise.
126. Suprascris.
127. Suprascris.
128. Scris *Bhagavat Gita*.
129. Scris *purusha*.
130. Scris *Krishna*.
131. Scris *Sakti*.
132. Despre *maithuna* ca practică yoga (varietatea tantrică) avea să scrie la întoarcerea în țară în „*Erotica mistică în Bengal*”, *Vremea*, V, no. 241 (12 iunie 1932): 6. Comentariul este similar cu cel ulterior din IHR ECCE MS 30, editat critic de Eugen Ciurtin în ECCE vol. I.
133. Scris *puja*.
134. Cuvânt hașurat, probabil *scoala*.
135. Scris *suficient*.
136. Scris *kshatria*.
137. Lecțiune incertă.
138. Este posibil ca intenția autorului să fi fost cuvântul *spiritualitatea*, redus, din pricina ductului grăbit, la *spirituala*.
139. Scris *Sankara*.
140. Șicanat de *Śāṅkara, tomism*, M. Handoca a decis să copieze fără preaviz numai „Platon etc.” (Eliade 1994, 171), lui R. Reschika rămânându-i să se conformeze („Platon usw.”, în Eliade 2012, 188), omițând însă și el să mai includă data.
141. Două grupuri de litere indescifrabile hașurate.
142. Scris la capăt de rând, din lipsă de spațiu, *condiționat*.
143. Două grupuri de litere hașurate, primul fiind *ob*.
144. Suprascris.
145. Litera *a* tăiată.
146. Suprascris.
147. Suprascris.
148. Cuvintele *Artei, crea* tăiate.
149. Este, cel mai probabil, manuscrisul 1819, *Note pentru Rădăcinile Magiei și Psihologia Religioasă. Calcutta 1929*, aflat la Biblioteca Centrală Universitară și alcătuit din 37 de file, cuprinse într-o mapă de hârtie.
150. Al doilea paragraf din f. 16^r a fost preluat cu reformulări și adaosuri în Eliade 1932, 47 = 1991, 47 = 2003, 47.
151. *X* trecut de autor cu cerneală neagră în dreptul datei.
152. Literă indescifrabilă hașurată.
153. Fragmentul din f. 18^r a fost preluat cu minime modificări de punctuație și adaosuri în Eliade 1932, 66 = 1991, 63 = 2003, 65-66.
154. *X* trecut cu creion albastru de autor în dreptul datei.
155. Fragment redactat dezordonat în josul paginii.
156. Incipitul indescifrabil al unui cuvânt, hașurat de autor.
157. Două litere hașurate, *sl* – probabil *slăbiciunea*.
158. Pasajul din f. 19^r și f. 19^v a fost transpus cu minime adaosuri în Eliade 1932, 63-64 = 1991, 61 = 2003, 63-64.
159. Două cuvinte suprascrise.
160. Două litere hașurate, prima este *t*.
161. Posibil *P<entru>?*

162. Prima parte a acestui paragraf a fost preluată cu minime modificări în Eliade 1932, 51 = 1991, 51-52 = 2003, 50-51. A doua parte, despre dans, a suferit reformulări substanțiale.
163. Suprascris.
164. Fragmentul a fost reluat, cu reformulări notabile, și dezvoltat în Eliade 1932, 51-52 = 1991, 51 = 2003, 51-52.
165. *Pseudo-Indika* redactat cu creion albastru în dreptul datei.
166. Literă hașurată indescifrabilă.
167. Paranteză dreaptă redactată cu creion albastru în dreptul datei.
168. Trei litere tăiate, posibil *mom*.
169. Suprascris.
170. Paragraful – care apare într-o altă formă în Caietul I, f. 11^r (cf. *supra*, n. 49) – a fost reluat cu modificări în Eliade 1932, 8-9 = 1991, 12-13 = 2003, 8-9.
171. Trei litere tăiate, primele sunt *do*.
172. Semn cu creionul albastru făcut în dreptul acestui cuvânt.
173. Două litere hașurate, *di* (*directe*).
174. Fraza este scrisă cu creion grafit. O formă similară se regăsește în Caietul I, f. 20^r (cf. *supra* n. 92), unde a fost energic suprimată, probabil în momentul prezentei copieri.
175. M. Handoca a transcris *neconsolidate* (Eliade 1994, 174), și totuși R. Reschika a tradus „Untröstlichkeiten” (Eliade 2012, 191).
176. Suprascris.
177. Pasajul din f. 24^r și f. 25^r a fost preluat cu minime modificări în Eliade 1932, 33-34 = 1991, 34 = 2003, 32-33.
178. Scris *jiva*.
179. Scris *sakti*.
180. Literă hașurată indescifrabilă.
181. Fragmentul următor este marcat de o săgeată care trimite la sintagma *Semnul Divin*.
182. Patru litere tăiate, posibil *impo* (*importanța*).
183. M. Handoca a indicat aici „[indescifrabil]” (Eliade 1994, 175), iar R. Reschika a redat „nicht zu entziffern” (Eliade 2012, 192).
184. *Tranzit* tăiat (*tranzitorietate*).
185. Pasajul a fost transcris aproape întocmai în Eliade 1935, 233-234. Monstrul la care se face referință în nota care îl precede este chiar acest caiet: „Autorul obișnuia să-și adune observațiile cu caracter tehnic sau experimental în niște caiete pe cari le numea «monștri», probabil pentru că se adăogau și se lipeau fel de fel de notițe pe hârtie deosebită, care le dilata până la rebarbativ”.
186. Pasajul din f. 30^r a fost amplu modificat și dezvoltat în Eliade 1932, 48 = 1991, 48 = 2003, 48.
187. Trei litere hașurate, probabil *apt*.
188. Literă hașurată indescifrabilă.
189. Două litere hașurate, probabil *se*.
190. Fragmentul din f. 31^r și f. 32^r a fost transpus cu minime modificări în Eliade 1932, 69-70 = 1991, 66-67 = 2003, 68-69.
191. *Pseudo-Indika* adăugat cu creion albastru.
192. Forma hindi și anglo-indiană intrată în uz global prin Gandhi, din scr. *svarāja*.
193. Formula „ecuația karmică” este folosită în Eliade 1932, 42 = 1991, 41 = 2003, 40-41, fiind abordată totodată problema „liberării”.
194. Fila este însemnată cu un *x* redactat cu cerneală neagră.
195. Scris *atman*.
196. Suprascrise cuvintele *iar ceea ce era rit ajunge ritualism*.
197. Literă tăiată, probabil *e*.
198. Pasajul din f. 34^r a fost reluat cu minime modificări în Eliade 1932, 67 = 1991, 64 = 2003, 66-67.
199. Suprascris.
200. Fragment transpus identic în Eliade 1932, 67-68 = 1991, 65 = 2003, 67.
201. Pasaj preluat identic în Eliade 1932, 66 = 1991, 63-64 = 2003, 66.
202. Adăugat cu creion albastru.
203. Suprascris cu creion albastru.
204. Adăugat cu creion albastru.
205. Formulările din f. 36^r, privind filosofia indiană și diferențierile ei față de cea europeană, sunt transcrise aproape identic, cu minime intervenții, în Eliade 1932b. Eliade a ales, totuși, să le adauge o serie de fraze explicative și să transforme micul pasaj din manuscris în trei paragrafe din articolul menționat.
206. Cuvânt tăiat, probabil *luată*.
207. Litere hașurate indescifrabile.
208. Două litere hașurate indescifrabile.
209. Scris *avidya*.



210. Fragmentele din f. 37^r și f. 38^r au fost transpuse cu modificări minore în Eliade 1932, 53–54 = 1991, 53 = 2003, 53–54.
211. Primul paragraf și prima frază al celui de-al doilea se regăsesc, într-o variantă ușor diferită, în M. Handoca, *Mircea Eliade – pagini regăsite*, ed. cit., 331 („Glossarium (Note de curs). Alte inedite [I-II]”), amestecate însă cu alte file fără legătură cu activitatea universitară a lui Eliade, transcrise dezordonat și neglijent.
212. Cinci litere tăiate, posibil *consi*.
213. Două cuvinte suprascrise.
214. Suprascris.
215. *Realit* tăiat.
216. Trei litere tăiate indescifrabile.
217. Cuvânt adăugat cu creion albastru.
218. Începutul acestui fragment a fost transpus cu modificări în incipitul din Eliade 1932, 7 = 1991, 11 = 2003, 7.
219. Trei litere tăiate, posibil *rid*.
220. Literă hașurată, probabil *o*.
221. Ultima frază din f. 45^r și pasajul din f. 46^r (fără fraza referitoare la *Apologia virilității*) au fost reluate în Eliade 1932, 18–19 = 1991, 21 = 2003, 18.
222. Suprascris.
223. Trei cuvinte suprascrise.
224. Pasajele din f. 47^r și f. 48^r au fost preluate cu ușoare modificări în Eliade 1932, 64–65 = 1991, 62–63 = 2003, 64–65.
225. (*Trecut în Asceză*) redactat cu creion albastru.
226. Două litere hașurate, posibil *ca* sau *la*.
227. Însemnările din f. 49^r au fost transpuse cu reformulări și adaosuri în Eliade 1932, 25–26 = 1991, 27 = 2003, 25–26.
228. Însemnările din această filă sunt redactate cu creion grafit.
229. Scris *Asvagosa*.
230. Scris *Lao-Țe*.
231. Scris *Ciung-Țe*.
232. Scris *Bhartrihari*.

Bibliography

- Eliade, Mircea. *Soliloquii* [*Soliloquies*], cu un portret inedit de Mac Constantinescu. Carte cu semne 1. Bucharest: Institutul de Arte Grafice ‘Bucovina’ I.E. Torouțiu, 1932. Republished as *Solilocvii*, “Notă asupra ediției” [Editorial note] de “Editura” [by the Publishing House]. Bucharest: Humanitas, 1991. Reprinted Bucharest: Humanitas, 2003 (without “Notă asupra ediției”). Eliade 1932 | 1991 | 2003
- Eliade, Mircea. “*Encheiresis naturae*”. *Cuvântul* VIII, no. 2486, March 23, 1932, 3. Eliade 1932a
- Eliade, Mircea. “Pseudo-Indika”. *Vremea*, V, no. 260, October 23, 1932, 7. Eliade 1932b
- Eliade, Mircea. *Șantier. Roman indirect* [*Work in Progress. An Indirect Novel*] [pe copertă: *Șantier. Roman*]. Bucharest: „Cugetarea” [P.C. Georgescu-Delafras], 1935. Eliade 1935 Eliade 1936 Eliade, Mircea. *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*. Paris: Librairie orientale Paul Geuthner & Bucharest: Fundația pentru Literatură și Artă ‘Regele Carol II’, 1936.
- Eliade, Mircea. *Erotica mistică în Bengal – studii de indianistică – (1929–1931)* [*Mystical Erotic in Bengal – Studies in Indology*], cuvânt înainte de Mircea Vulcănescu [*sic*] și “Notă editorială la *Cuvântul înainte*” de Marin Diaconu, ediție îngrijită și prefață de Mircea Handoca, Seria ‘Folio’ no. 3. Bucharest: Jurnalul literar, 1994. Eliade 1994
- Eliade, Mircea. “Intime Aufzeichnungen. Gedachte, niedergeschriebene und übertragene Fragmente in Indien [*sic*]” [Intimate notes. Fragments thought-out, written down and transcribed in India], in Mircea Eliade, *Indiens mystische Erotik*, aus dem Rumänischen übersetzt und herausgegeben von Richard Reschika. Berlin: Verlag der Weltreligionen (im Insel Verlag), 2012. Eliade 2012
- Eliade, Mircea. *Yoga. Eșeu asupra originilor misticii indiene* [*Yoga: Essay on the Origins of Indian Mysticism*], critical edition by Eugen Ciurtin. Studies and Documents in History of Religions 1. Bucharest: Institute for the History of Religions, 2016. Eliade 2016 Ciurtin, Eugen (coordinator), Andreea Apostu (scientific secretary), Ionuț Daniel Băncilă, Daniela Dumbravă, Octavian-Adrian Negoită, Cătălin Pavel, Vlad Șovărel, and Bogdan Tătaru-Cazaban, eds. ECCE | *Ediția critică completă Eliade. Opera științifică (ante 1945)* [The Complete Critical Edition of Mircea Eliade’s Scholarly Works before 1945], vol. I-II. Bucharest: Institute for the History of Religions, 2023.
- Apostu, Andreea. “Mircea Eliade’s Virtual Bibliography: Two Manuscript Folios Linked to *Valkyries in the Library*”. *Revista Transilvania*, no. 11–12 (2022): 71–79.
- Ciurtin, Eugen. “Cincizeci de ani în Asia” [Fifty Years in Asia], in Johann Martin Honigberger, *Treizeci și cinci de ani în Orient* [*Thirty–Five Years in the East*], Cuvânt înainte de Arion Roșu, Notă introductivă de Bernard Le Calloc’h, ediție, studiu

- introdutiv, note, addenda și postfață de Eugen Ciurtin. Iași: Polirom, 2004, 8-89.
- Eliade, Mircea. *Autobiography*, vol. I, 1907-1937. *Journey East, Journey West*. Translated by Mac Linscott Ricketts. San Francisco: Harper & Row, 1981.
- Eliade, Mircea. "Erotica mistică în Bengal" [Mystical Erotic in Bengal]. *Vremea*, V, no. 241, June 12, 1932: 6.
- Eliade, Mircea. "Glossarium (Note de curs). Alte inedite [I-II]" [*Glossarium* (Lecture Notes). Other unpublished pages, I-II]. Published by Mircea Handoca, *Țurnalul literar*, XVI, nos. 11-16, June-August 2005, and XVII, nos. 7-12, April-June 2006, republished in M. Handoca, *Mircea Eliade – pagini regăsite – [Retrieved Pages]*, Bucharest: Lider, 2008, 326-346.
- Eliade, Mircea. *Memorii* [Autobiography]. vol. I, Bucharest: Humanitas, 1991.
- Eliade, Mircea, ed. *Țalmoxis. Revistă de studii religioase*, publicată sub direcția lui Mircea Eliade [*Țalmoxis. Revue des études religieuses* vol. I-III, 1938-1942, Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner & Bucarest: Imprimeriile naționale, sous la direction de Mircea Eliade]. Ediție îngrijită, studiu introdutiv, note și *addenda* de Eugen Ciurtin. Iași-Bucharest: Polirom, 2000.
<https://enescueliade.com>
- Prasāda, Rāma. *Patañjali's Yōga-sūtras, with the Commentary of Vyāsa and the gloss of Vācaspatiśra*. Sacred Books of the Hindus 4. Allahabad: Panini Office, 1910.
- Ricketts, Mac Linscott. *Mircea Eliade: The Romanian Roots, 1907-1945*, vol. I. Boulder & New York: Columbia University Press, 1988.
- Ricketts, Mac Linscott. "Eliade and Goethe". *Archaeus* 6 (2002): 283-311.
- Stan, Leo. Review of Michael Allen Williams, *Rethinking 'Gnosticism': An Argument for Dismantling a Dubious Category* (Princeton-Oxford: Princeton University Press, 1996), in *Archaeus* 8 (2004): 446-453.
- Woods, James Houghton. *The Yōga-System of Patañjali, or the ancient Hindu doctrine of mind, embracing the mnemonic rules, called Yōga-sūtras, of Patañjali, and the comment, called Yōga-bhāṣhya, attributed to Veda-Vyāsa and the explanation, called Tāttva-vāiṣārādī, of Vāchaspati Mīśra, translated from the original Sanskrit*. Harvard Oriental Series 17, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1914 (repr. 1927).



SAMUEL BECKETT AND E. M. CIORAN: THE PASSION FOR RUINS

Arleen IONESCU

Shanghai Jiao Tong University
E-mail: anionescu@sjtu.edu.cn

SAMUEL BECKETT AND E. M. CIORAN: THE PASSION FOR RUINS

Abstract: In this article I will focus on three major intersections between Samuel Beckett's and E. M. Cioran's works, irrespective of the fact that Beckett chose mainly the medium of prose and theatre, while Cioran chose the philosophical essay. Starting from several biographical encounters mentioned in Beckett's *Letters* and Cioran's *Cahiers* and the section on Beckett from *Anathemas and Admirations*, I will first explore autobiography as a "figure of reading" (Paul de Man), and use my role as a reader to become a sort of judge who looks into the different ways in which Beckett and Cioran wrote a type of autobiography always veiled through what I will call Facing / Defacing / Figuring / Disfiguring, also searching for possible reasons why they insisted on believing that in life one must keep on trying against all odds. The second comparison will delve into Beckett's and Cioran's "absentheism" (a concept I borrow from Jean-Luc Nancy) and negative theology. The third analogy will deal with the way in which Beckett and Cioran performed failure in their works.

Keywords: Samuel Beckett, E. M. Cioran, stylistic proximities, autobiography, disguise, "absentheism," negative theology, failure.

Citation suggestion: Ionescu, Arleen. "Samuel Beckett and E. M. Cioran: The Passion for Ruins." *Transilvania*, no. 1 (2023): 23–37.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.01.02>.



Preamble

Samuel Beckett and E. M. Cioran, two exiles in Paris, shared a lot. Both emigrated to France in the very same year, 1937. Both started to write in the language of their adoptive country to free themselves from the style of their native languages via the medium of French, although Beckett returned to English, while Cioran never returned to Romanian and he even changed his first name from Emil into E. M.¹ Both were influenced by Schopenhauer, and both were *à-la-page* readers of existentialism and scepticism, while often being associated by several scholars with nihilism. Both resorted to the theme of suicide and shared an interest in theology, mysticism, and saints' lives. Both wrote several works in fragments. Both were attracted by what Cioran called "the passion for the absurd" (*On the Heights of Despair* 10). While Beckett chose mainly the medium of theatre, creating what Martin Esslin coined as the

"Theatre of the Absurd," defined as a "convention," an "anti-literary movement" (xii, xxi, xxiii), but also that of fiction, Cioran chose the philosophical essay as praxis. Yet, as many scholars showed, both were close to poetry.²

This article will focus exclusively on the kinship between Beckett and Cioran. I would therefore like to start from the first sentence of Beckett's short book *Sans*, published in 1969, whose English translation, *Lessness*, appeared the following year, which reads:

RUINS TRUE REFUGE long last towards which so many false time out of mind. All sides endlessness earth sky as one no sound no stir. Grey face two pale blue little body heart beating only upright. (Beckett, *Lessness* 197, original emphasis)³

As one of Beckett's letters to Cioran (21 April 1969) reveals, Beckett had declared that he found refuge in Cioran's ruins: "I read *Le mauvais démiurge* with the same satisfaction that all your books you give me. In

your ruins I find shelter.” (Beckett, *The Letters of Samuel Beckett*, vol. 4 157).

Lessness was first written in English and the translation of its title is something that preoccupied Beckett for a long time, as Cioran reveals, recalling a conversation with the Irish playwright:

This word *lessness* (as unfathomable as Boehme’s *Ungrund*) so fascinated me that one evening I told him. I would not sleep until I found an honorable French equivalent... We considered together every possible form suggested by *sans* and *moindre*. None seemed to come close to the inexhaustible *lessness*, a mixture of privation and infinity, a vacuity synonymous with apotheosis. We parted rather disappointed. Back home, I went on worrying about that poor *sans*. Just when I was about to capitulate, it occurred to me that I should try something in the direction of the Latin *sine*. I wrote him the next day that *sinéité* seemed to me the word we were looking for. He wrote back that he had thought of it too, perhaps at the same moment. Yet it had to be admitted that our discovery was nothing of the kind; we agreed that the search would have to be abandoned, that there was no French substantive capable of expressing absence in itself, and that we would have to resign ourselves to the metaphysical poverty of a preposition. (Cioran, *Anathemas and Admirations* 131–132)

Thematizing the idea of the “true refuge,” *Lessness* focuses on “a ruin in the sand” that is neither “enclosed,” nor does it “protect the refugee,” offering “no way out” but a “sense of entrapment in a state of exposure [...] also reinforced by the text’s structure”: sixty sentences “being presented first in one ‘disorder’ and then in another.” (Shane, *Samuel Beckett and Cultural Nationalism* 48) Indeed, it seems that in Beckett’s text we find the way in which Cioran had imagined ruins as an apocalypse in his most important Romanian text. The philosopher ultimately associated these ruins to the absolute silence following the huge blast before the demise of humanity into nothingness:

Let there be tremendous commotion and noise, terror, and explosion, and then let there be eternal silence and total forgetfulness. And in those final moments, let all that humanity has felt until now, hope, regret, love, despair, and hatred, explode with such force that nothing is left behind. (Cioran, *On the Heights of Despair* 52–53).⁴

In his first French text, Cioran disguised himself as an architect of ruins. I will return to Cioran’s gesture of defacing himself in his essays in the section “Facing, Defacing, Figuring, Disfiguring,” yet here it is worth mentioning that in this particular fragment disguising consists in the use of quotation marks:

“I should have liked to sow Doubt into the entrails of the

globe, to imbue its substance with Doubt, to enthrone Doubt where the mind never perpetrated, and before reaching the marrow of mankind, to shake the calm of stones, to introduce there the insecurity and the anguish of the heart. *Architect, I would have built a temple to Ruin*, preacher, revealed the farce of prayer; king, hoisted the flag of rebellion.” (Cioran, *A History of Decay* 159, quotation marks in the original, my emphasis)

Nicolas Cavaillès regarded this performative gesture as an essential mark of the “corrupted corruptor” who “stages a dialogue, laying, to begin with, the existential framework in the form of a question – in ruins, decomposed: the man who did nothing with his life – before multiplying afterwards *ad libitum* variations on the lyrical theme of the regret for not having sowed doubts.” (“Le Corrupteur corrompu” 89–90)⁵ Yet, as Cavaillès discloses in his thought-provoking analysis of the genesis of Cioran’s text, this dialogue can be interpreted as an invitation addressed to the reader who must look for what Cioran left behind. This sentence marks the “time to take stock,” that time of an identity crisis when Cioran breaks himself free of Romania, of his maternal language (Cavaillès “Le Corrupteur corrompu” 90), and [my addition to Cavaillès’s sentence] also the time when Cioran changes his name as a result of this disentanglement.⁶

Beckett’s positive opinion about Cioran’s ruins was reciprocated by Cioran. After seeing Mac Gowran’s two-hour performance of several of Beckett’s dramatic works and prose, Cioran wrote in his *Cahiers* (26 April 1970): “I was struck by the affinities that exist between Sam’s *Weltanschauung* and mine. Fundamentally, the same impossibility of being.” (803)⁷

Cioran’s many comments on Beckett (“Beckett: Some Meetings,” in *Anathemas and Admirations* 129–136) were unfortunately never matched by similar comments on Beckett’s side. The Irish writer kept silent about all his critics, friends and acquaintances in a sort of “act without words” (I return here to paraphrasing one of Beckett’s titles, which is perhaps the best way to describe Beckett’s lack of reactions to any kind of criticism or praise he received, even after being awarded the Nobel Prize (see Ionescu, “Anathematizing Barthes and Admiring Beckett with Eugène Ionesco” 188).⁸

Literature Review

Up to date few scholars were interested in exploring the various elective affinities between Beckett and Cioran. From the three most well-known biographies of Samuel Beckett, Deirdre Bair never mentioned Cioran, James Knowlson affirmed rather dismissively that “[f]or some years, he had met, occasionally for dinner, the Romanian-born philosopher, E. M. Cioran, but was finding that he had less in common with Cioran in terms of outlook than he had at first thought” (576), while Anthony Cronin put

forward his conviction that Beckett and Cioran “had many things in common” (564). Cronin listed among the shared heritage “sentences which have their own interior order and dependencies,” “an interest in philosophy as a sort of underpinning of the writer’s work,” a “general outlook,” although in their meetings they never spoke about literature (564). Nevertheless, one page later, Cronin gave an example from literature when Beckett and Cioran talked about Jonathan Swift and Beckett revealed that “he had particularly admired the country of Houyhnhnms” (565).

More recently, several references to Cioran began appearing in Beckett scholarship. In a chapter included in *The International Reception of Samuel Beckett*, Octavian Saiu lists three Romanians Beckett befriended: the Romanian-French-Jewish Avigdor Arikha, one of his closest friends, with whom “Beckett spent many long hours, talking about art, listening to music and wandering through Paris’s pubs,” Marcel Mihalovici, “the first composer to turn a Beckett play into an opera, though with limited success,” and Cioran, with whom Beckett had “the deepest affinity” (256). Saiu considered that Beckett’s “understanding of Eastern Europe’s talent” was shaped by encounters with the three Romanians, plus Alain Bosquet (whose Slavic birth name was Anatole Bisk), who came from Ukraine (256). Dirk van Hulle and Mark Nixon’s *Samuel Beckett’s Library* mentioned that a dozen of Cioran’s books were found in Beckett’s library, which shows, alongside the correspondence between the two, that Cioran, “another philosopher-essayist who frequently expressed his fondness for Beckett” (169), was important for Beckett.

Most biographies and critical studies of Cioran published in Romanian, French and English (Balan; Bollon; Cavaillès, *Cioran malgré lui* and *Le Corrupteur corrompu*; Dur; Jaudeau; Modreanu, *Cioran* and *Le dieu paradoxal de Cioran*; Necula; Parfait; Petreu; Stan; Turcan; Vartic; Zarifopol-Johnston)⁹ do not investigate Cioran’s friendship with Beckett. Some mention it only in passing. For instance, analysing one of Cioran’s letters to Fernando Savater, Turcan includes Beckett among those who influenced Cioran, since he was one of the writers who “formulated his doubts about the legitimacy of existence” (note 2, 144). Dumitra Baron makes a parallel between Cioran’s essay “Sur le temps,” announced in *Cahiers*, and Beckett’s *Texts for Nothing*, concluding that in the metaphor on time that he used, Cioran must have conflated several of his readings: Beckett, Carlo Formichi and F. Scott Fitzgerald (*Variations po(i)étiques* 190). Baron also analyses the quotations from Beckett’s *Unnameable* and *Malone Dies* in *Exercices négatifs* (*Variations po(i)étiques* 231). Alexandru Sereș’s *Cioran, Omul incomplet* contains one chapter entitled “Un exercițiu de admirație ratat: Beckett” [A Failed Admiration Exercise: Beckett], which gives the most comprehensive up-to-date biographical reading of the relationship between Beckett

and Cioran.

The following part will deal with the more specific comparative studies on Beckett and Cioran. John Pilling remarked that while Beckett’s reputation among both French and English readers was “modish and misleading,” Cioran’s was practically unknown, thus making the contemplation of “why they have gone their separate ways” more gaining (Pilling, “Two Versions of De-composition” 313). Pilling was formulating these conclusions as early as 1977, yet this assertion is no longer sustainable nowadays, when a huge corpus of scholarship on Beckett and on Cioran exists and when Cioran’s reputation has been consolidated not only in his country of birth, Romania, and his country of adoption, France, but also in English-speaking countries, after most of his Romanian books were translated by Zarifopol-Johnston and his French books by Richard Howard and commented on by Susan Sontag (see her “Introduction” to Cioran’s *The Temptation to Exist*) and Eugene Thacker (see his prefaces to all English translations of his French books), among others. To these growing signs of recognition, we may add Cioran’s inclusion in *Encyclopedia of the Essay* (1997, see Lits, “Cioran, E. M.”), *Encyclopedia of Modern French Thought* (2004, see Lits, “Cioran, Emil Michel: Philosopher, Essayist”), *The New Encyclopedia of Unbelief* (2007, see Pratt), and in *The Edinburgh Companion to the Essay* (2022, see Ionescu, “The Essay as Brinkmanship”).

William Kluback wrote a short essayistic text on Beckett and Cioran, where he put together some remarks Cioran made, without engaging critically with them. First, he looked into an interview with Gabriel Liiceanu about Cioran’s unease to define Beckett, then he selected a few more comments from Cioran’s *Œuvres*, especially the fragment on Beckett from *Anathemas and Admirations* and, finally, he analysed one of Cioran’s interviews with Michael Jakobs (1988). Kluback finally expressed his “temptation” to “adjust every word” which Cioran used “to describe Beckett to a word describing himself” and added his conviction that: “Nowhere else, except in invented figures of the past, do we find two writers so closely joined together. What a pleasure it would have been to listen in on their conversation!” (226)

The Irish poet, critic and Beckett scholar David Wheatley remarked that “[o]f the *émigré* figures who made Paris their home in mid-century, Cioran, with his cultural displacement, passionate pessimism, addiction to the fragment,¹⁰ unclassifiable *œuvre* and entirely relaxed view of the obscurity in which he laboured for most of his life, would appear to have more in common [with Beckett] than most.” (40) He brought together Beckett and Cioran in their absorption of negative theology and mysticism, with an emphasis on the God-haunted atheism of both writers for whom “blasphemy arises against faith” (Wheatley 44). He also drew several stylistic parallels between Cioran’s aphoristic method cultivating the fragment and Beckett’s mid-career use of the

fragment in his 1961 novel *Comment C'est* (translated as *How It Is* in 1964). The remarks on the fragmentariness of *How It Is* yet were partially contradicted by another scholar, Benjamin Keatinge, through a reading of Édouard Magnessa O'Reilly's Preface to the Faber edition of *How It Is*. Keatinge fairly noted that the compositional history of *How It Is* "militates against the view that Beckett was inclining towards aphoristic units of meaning, *pace* Cioran" (160). Keatinge is right to say that Beckett was rather looking for breaking up his prose into "units of breath" (O'Reilly's term), yet these "do not necessarily constitute wholes" and are therefore not 'units of meaning' in the way Cioran's aphorisms always are." (160)

In his unpublished MA thesis "Before the Curtain Falls: Samuel Beckett and E. M. Cioran," characterized as "an attempt to listen in on" the conversation between the two, which sounds like an echo from Kluback, Michael Friesen reconstructed Beckett and Cioran's friendship (4). A reference to Cioran and his "companion of misfortune and exile," Beckett, appears in Aurélien Demars's "Le pessimisme jubilatoire de Cioran. Enquête sur un paradigme métaphysique négatif," in an incisive analysis of Cioran's monologue about God that resembles Beckett's dialogue from *The Unnameable*, concluding that Cioran was also in search of an Unnameable, yet using both lucidity and ecstasy, since he "seeks to be in God where there is nothing anymore." (244, 224)¹¹

In 2016, Thomas Cousineau presented the paper "Samuel Beckett and Emil Cioran: Writing as Play-acting," based on a "biological reading."¹² His findings included interdependency as "a cantata for two voices" in *Endgame*, which emerged as what he called "a borderless poem" in Cioran's *The Trouble with Being Born*, in the form of "prose and poetic figures" (see Cousineau, "Samuel Beckett and Emil Cioran: Writing as Play-acting").

To these, we can add several studies on Beckett's and Cioran's linguistic turn and the consequences of bilingualism on their style and on their identity and alterity,¹³ which this article will not deal with due to space constraints. However, it is worth mentioning in passing Marie Dollé's *L'Imaginaire des langues*, which places Beckett among those who passed from one language to another and Cioran among the "defectors" [*les transfuges*], those who abandoned their mother tongue to adopt a new language out of "literary, personal and poetic reasons" (131). Baron also discussed being born in a new language (see Andrei-Baron, "Naître de nouveau dans une langue nouvelle: le problème du bilinguisme chez Cioran et Beckett," and Baron, "Ressorts du changement de langue," in *Variations po(i)étiques*, where she differentiated between *l'écriture* for Beckett, which consisted in translating his own texts, and *l'écriture* for Cioran, which also involved the work of translation but as an essential part of the transformation and preparation of his materials" (47). I focussed on Beckett's and Cioran's

"born-translated" works, a term I borrowed from Rebecca Walkowitz¹⁴ (Ionescu, "Language as Becoming").

Interestingly, Jean-Michel Rabaté reveals a Beckettian pun in an explanation that the Irish writer gave to his German translator about his choice to write in French: "Beckett confirmed that his own French language derives from poetry" and that he switched to French because of his "need to be 'ill equipped'" (Beckett, *The Letters of Samuel Beckett*, vol. 2 464)" (Rabaté, *Think, Pig!* 186). The original French of this pun which is lost in the English translation "ill equipped" is "le besoin d'être mal armé" (Beckett, *The Letters of Samuel Beckett*, vol. 2 464), "a phrase in which anyone, especially his addressee, will recognize a reference to Stéphane Mallarmé; it might be read as 'the need to be Mallarmé.' In fact, Mallarmé himself often played on the echoes of his name, highlighting the weakness of his body and his art that it revealed." (Rabaté, *Think, Pig!* 186) By a strange coincidence, Mallarmé was also the reason why Cioran switched to French. Zarifopol-Johnston disclosed that while conversing with Cioran's partner, Simone Boué at dinner on March 11, 1995, she found out that in the summer of 1947 Cioran went to a village near Dieppe to translate Mallarmé into Romanian, an effort that he eventually saw futile, hence his decision to give up Romanian, ride his bicycle back to Paris and start his first work in French: *Précis de décomposition*" (206). The episode of Cioran's "conversion" appeared in many of his interviews, yet the date of the event was 1945 for Cioran and 1947 for Simone (Zarifopol-Johnston 206).

Facing, Defacing, Figuring, Disfiguring

Paul de Man regarded autobiography not as much as a genre but as a "figure of reading," in which the reader plays an active role and becomes "the judge, the policing power in charge of verifying the *authenticity* of the signature and the consistency of the signer's behavior." (923) For de Man, "the trope of autobiography, by which one's name [...] is made as intelligible and memorable as a face" is prosopopoeia which indicates "the giving and taking away of faces, with face and deface, *figure*, figuration and disfiguration" (926). In a book chapter on E. M. Cioran as an essayist (Ionescu, "The Essay as Brinkmanship"), in order to explain the nature of abstraction, the philosopher's main tool to include autobiography in his essays, and to look into its textual and conceptual effects, I turned to de Man's analysis, invoking prosopopoeia (from the Greek *πρόσωπον*/*prosōpon*: face, person, and *ποιεῖν*/*poiein*: to make), the "rhetorical figure by which an imaginary or absent person is represented as speaking or acting" or "by which an inanimate or abstract thing is represented as a person, or with personal characteristics" (*Oxford English Dictionary*, s.v. "prosopopeia"). According to Jean Lallot, "[s]ince Homer, *prosōpon* [*πρόσωπον*], etymologically

‘what is opposite the gaze,’ has designated the human ‘face’ [...], and synecdochically, the whole ‘person’ bearing the face” (11). As a compound, *prosopopoiein* [προσωποποιεῖν] means “‘to compose in direct discourse,’ that is, to make the characters speak themselves [...]” (Lallot 11). Instead of composing their work in the form of autobiography, a genre that “veils a defacement of the mind of which it is itself the cause” (de Man 930), Beckett and Cioran defaced and disguised themselves in/through their writings. As all Beckett’s biographers showed, especially Knowlson, Beckett’s texts often betrayed or were a “reflection of his mood,” behind the efforts made “to disguise some of the more directly autobiographical elements,” making it possible, for instance, to identify “with some degree of certainty” most of the characters in *Dream of Fair to Middling Women’s* (Knowlson 146). Knowlson recounts his first interview with Beckett and his doubt that a separation between Beckett’s life and his work is possible: “I then adduced some of the images of his childhood in Ireland that appear often in his work, even in his late prose texts: a man and a boy walking hand in hand over the mountains; a larch tree turning green every year a week before the others; the sounds of stonecutters chipping away in the hills above his home” (21). Among many other events in his life, Beckett’s relation with his parents becomes transparent in many of his texts. We know from Beckett’s biographers that in the summer term of 1930–1931, returning home, Beckett found his mother “in a state of blind fury” (Knowlson 131) caused by having read one of his manuscripts while cleaning his room. She evicted him from the house on grounds that “she would not have him writing such monstrous work under her roof” (Knowlson 131). His relationship with his father was instead always good and Beckett’s work insists on a recurring image that the writer deemed as “obsessional” (Knowlson 21) of a father and a son holding hands (see also Ionescu, “Blanchot in Infinite Conversation(s) with Beckett” 88). *Texts for Nothing* unfolds the story of a boy who lost his mother (or whose mother is not present) but whose father holds his hand. Father and son would go on their walk hand-in-hand, each “locked into their solitudes” (Weller, “Orgy of False Being Life in Common” 43), yet what is important is that they are together at present, now (*maintenant*), holding hands (*mains tenant*), an image that will appear again in *Worstward Ho*. His father’s death in 1933, Knowlson informs us, “never failed to tear [Beckett] apart” (245). By the time the father figure disappeared from Beckett’s life, the son will play both roles, that of the father and that of the son, one asking questions and the other answering them, and the holding of hands will take the form of a firm self-embrace that, although not so tender, has a soothing effect on the son who lost his father:

Yes, I was my father and I was my son, I asked myself questions and answered as best I could, I had it told to me

evening after evening, the same old story I knew by heart and couldn’t believe, or we walked together, hand in hand, silent, sunk in our worlds, each in his worlds, the hands forgotten in each other. [...] I’m in my arms, I’m holding myself in my arms, without much tenderness, but faithfully, faithfully. (Beckett, *Texts for Nothing* 103–104)

Following several Beckettian narrators who are stripped of identity and become mere “voices,” Bruno Clément noted that “the voice is a figure, nothing less.” (“Mais quelle est cette voix?” 97) Endeavouring to see what this figure is connected to, Clément also invoked prosopopoeia, mentioning that a “prosopon designates well the face, the mask (the ill-seen, therefore – and perhaps all these strange silhouettes and quasi-humanoids); but in fact the prosopopoeia has always been a means less to show than to hear (and the ill-said, the ill-heard are obviously to be related to it).” (“Mais quelle est cette voix?” 97)

Without using the typical Beckettian device of letting himself be “ill-seen,” “ill-heard,” “ill-said” via his narrators, Cioran disguised himself in his work, although admitting that this was part of his game with the reader: “All my books are more or less autobiographical – a rather abstract form of autobiography, I admit.” (Cioran quoted by Sontag in “A Note on the Author,” in Cioran, *The Temptation to Exist* 223) In his Romanian texts, which are “visceral,” and “intensely lyrical, almost savage,” the “I” shows itself wounded, “unhealed, close to the surface” (Zarifopol-Johnston 14). In his French texts, the “I” is often disguised as a “you” or a “he,” especially when describing the most personal and painful details of his life, such as his sleepless nights. Yet behind this device, we encounter the recollection of Cioran’s own chronic insomnia, “a tragedy that has lasted many years” (see Cioran’s confessions to Jakob in *Entretiens* 291, 287; see also Cioran, *Aveux et anathèmes* 1055 and *Anathèmes and Admirations* 111; Liiceanu and Iliesiu 38:36–39:00; Regier, “Cioran’s Insomnia”). As I mentioned elsewhere, “[p]resenting his thoughts and divagations as someone else’s makes his life story mutable to someone who changes further from ‘you’ to ‘he,’ sending a hint to the intelligent reader: ‘Whoever has seen his face grotesquely *disfigured* can never forget it, because he will always be afraid of himself.’” (Ionescu, “The Essay as Brinkmanship” 350; Cioran, *On the Heights of Despair* 19, my emphasis)

More generally, to return to the idea of ruins that both Beckett and Cioran found themselves close to, similarly to their creator, some Beckettian characters live in “ruins” (derelicts like Krapp, bedridden like Malone or Mr Kelly, chairbound and crippled like Hamm and Clov, ash-binned like Nag and Nell, half-buried castaways like Winnie, mindless perpetrators like Malone) and experience despair and loneliness. They think of death and suicide, which are also the main themes of Cioran’s work, starting with his first volume, *On the Heights of Despair*, which became the matrix of

his whole subsequent work. I wrote elsewhere that “Beckett’s characters who have made self-annihilation their permanent abode, those entrapped in servile dependency as ersatz for free, fulfilling relationships, those oblivious to the world and others, who suffer from unimaginable angst,” use a shielded passivity acting like “a carapace of self-defence against emotions and a numbing of desires” (Ionescu, *Memorial Ethics* 221). This was also characteristic of Cioran who concealed his identity behind fragments and aphorisms which leave the story untold through their incompleteness. Yet, despite being trapped in a sort of void, both Beckett’s and Cioran’s voices share *The Unnamable*’s famous final “I can’t go on. I’ll go on” (Beckett, *The Unnamable* 418). One can see it substantiated in Cioran’s thoughts on continuing an act: “I can distinctly imagine the moment when there will no longer be a trace of flesh anywhere, and yet *I go on* as if it made no difference.” (Cioran, *The New Gods* 94, my emphasis)

From the Passions of Christ to Absent(heism) and Negative Theology

This section uses a concept that was coined by Jean-Luc Nancy in relation to Maurice Blanchot’s work. Nancy had asserted that “Blanchot affirms a form of atheism, but he does so only to dismiss atheists and theists alike” (85). Moreover, Blanchot’s “coupling of atheism with writing” (Nancy 88) becomes the cry in the desert in *The Writing of the Disaster*, “the voiceless cry, which breaks with all utterances, which is addressed to no one and which no one receives, the cry that lapses and decries” (51). Nancy explained that “[t]he humanism of the cry would be a humanism that abandons all idolatry of man and all anthropo-theology;” taking up “a watchword phrase of biblical prophecy,” Blanchot invoked the prophet “who speaks for God and of God, who announces to others the call of and recall to God” (88). Nancy considered that no motif “of any return to religion” was present in Blanchot’s text, which means that we cannot talk of atheism, but rather “absentheism, beyond all positing of an object of belief or disbelief” (88).

Absentheism is perhaps the best word to describe Beckett’s and Cioran’s alignment to theology alike. In *The Dark Theology of Samuel Beckett’s Drama*, Sandra Wynands compared Blanchot’s work to Beckett’s in their deliberate undertakings “to separate God and the sacred from the conceptions of the positive religions” (4). Both Beckett and Blanchot called themselves atheists, yet what is at stake here is that “the profession of atheism is as much a profession of belief as that of the believer” (Wynands 4). Cioran puts forward a similar absence, in which, as Clément Rosset shows, human beings can count here on nothing or on nobody, including God. (95–101).¹⁵

Without being sure whether such convergence was “a

deliberate act on Beckett’s part or a coincidence born of the fact that sharing a very narrow preoccupation with a particular question might result in very similar formulations,” Wynands considered that Beckett aligned “himself much more closely with the man in the shadows of existentialist Paris” (4). It is that point brought into existence that Wynands considers the core of Beckett’s aporetic writing, which has exactly the same roots in Cioran’s work: the existentialist Paris where Cioran would silently spend whole evenings in the same café, Le Café de Flore, eavesdropping on the conversations between French intellectuals, always being behind Jean-Paul Sartre to whom nevertheless he never spoke.

Scholars have often read Beckett through the lens of existentialist atheism and the Theatre of the Absurd and Cioran through that of nihilism. Yet, as Wynands showed, “the aporia of writing as it is performatively enacted in Beckett’s texts bears the same mark of irreducibility as does the divine in the texts of negative theology” (6). Beckett’s writing attests to God’s absence in the same way that Cioran’s *Tears and Saints*, with its echoes from Nietzsche, does. The title *Tears and Saints* alludes to what is known in the Catholic tradition as the “gift of tears”: penitential, purifying tears, tears of love or compassion that saints wept for the Passion of Christ (the characteristic feature of Western European mysticism, a symbol of the passive experience of God’s presence – see Zarifopol-Johnston 129). Cioran endeavours to detect the saints’ ability to renounce the world, in other words, the Nietzschean “will to power” which interested him “for the delirium of self-aggrandizement hidden beneath its meekness, its will to power masked by goodness” (Zarifopol-Johnston viii).

Beckett’s and Cioran’s controversial dialogues with God are both mystical and blasphemous. For Beckett, the discourse on God cannot use the verb *to be*, since, as Hamm mentions in *Endgame*, “The bastard! He doesn’t exist!” (119). In *Watt*, the narrator imagines God as a simple man, even a termite (Beckett, *Watt* 64), exhibiting “an awareness of the necessity of a self-negating speech in relation to speaking of the inexpressible” (Fifield 83). Peter Fifield equates Watt’s reference to “effing”¹⁶ (see Beckett, *Watt* 52–53) to “the ineffable,” “a parody of negative theology” and “the seed of both forward motion and deletion in the approach to the other” (83).

In *Tears and Saints*, for Cioran, who grew sick of the “heavenly poison that grows ever more virulent as our loneliness increases,” whether God has ever existed or not was less important. What really mattered was that he was dead, as he was for Nietzsche,¹⁷ and theology represented “the negation of divinity” and the atheist’s “mode of believing” (14, 76). In *Tears and Saints*, the philosopher passed in the space of a single page from supreme admiration for saints to the passionate denial of divinity. He looked at saints as partial alter egos, devout existentialists “who live in flames,” whose “passionate

naïveté” fascinated Cioran who wet his soles in their tears (14, 20). The tears that come to saints’ eyes are tears of joy, that bring revelation, tears reminding of Saint Augustine’s surprising joy to the desire of grief (see Saint Augustine 39). However, as Sylvain David demonstrated, the thinker feels “incapable of being recognized by the Creator” and “the essential strangeness maintained by the essayist facing God represents a metaphor for his inaptitude to include oneself in a totality, to grasp the absolute” (272). David names this tendency “negative heroism” (see especially 173–187, 196–197, 278). Negative heroism is not atheism. Petre Țuțea remembered one of Nae Ionescu’s assertions, “The Atheist is closer to God, with whom he struggles than the indifferent person, whose soul is extinct.” (see “Full Documentary of E. M. Cioran” 2.08:38–2.08.45, translation modified). Țuțea admitted that Cioran’s struggle with God cannot be classified as atheism but rather as “metaphysical unrest that all intellectuals utter; all true intellectuals experience Cioran’s metaphysical unrest, yet they don’t take the explosive form of his honesty.” (“Full Documentary of E. M. Cioran” 2.08: 57–2.09:17, translation modified)

The absolute of literature enjoys absurdist expressions both in Beckett’s mock-religious, dramatic treatment of “passion” (especially) in *Waiting for Godot* and *Endgame*, and in Cioran’s more extreme, almost pathological notion of “despair” and his aphoristic renderings of a passionate advocacy of suicide as the best help for continuing to live (*The Passionate Handbook, On the Heights of Despair*).

In Beckett’s *Waiting for Godot*, Vladimir and Estragon play hide-and-seek with death while waiting for their own death in the paradoxical form of Godot who never comes; they contemplate committing suicide together to put an end to waiting but decide against it since they cannot hope to share this final act, if only because the tree cannot hold both their weights. The bare tree is a reminiscence of crucifixion as much as potential redemption (see Webner 3–31; Cormier and Pallister 86–87; Walling 105–118) and it reminds us of Christ’s Passion and absolute sorrow in the Garden of Gethsemane; in spite of Christ’s absence, the bare tree may still become the cross where Vladimir and Estragon will share a place to die like the two thieves “poised between damnation and redemption” (McCandless 344), hanging side by side, as the two thieves died together. However, Vladimir’s Angst comes from the fact that one thief went to hell and the other was rescued from the flames of hell by Jesus who was not as amnesiac as God about repentance. Yet, in the *Bible*, Christ himself felt forsaken by God: “And about the ninth hour Jesus cried out with a loud voice, ‘Eli, Eli, lama sabachthani?’” that is to say, “My God, My God, why hast Thou forsaken Me?” (Matthew 27:46).

Mary Bryden pointed out that Beckett’s entire work evokes a Christ “as a type of even prototype of human suffering in any time and place” and the “crucified Christ [...] becomes an enduring image of enduring” (55).

Suffering with Christ may suggest that “human suffering is inevitable and inextricably linked with the Passion, but that it becomes bearable through this notion of sharing the pain with fellow sufferers” (Johansson 63).

In her excellent book *Beckett, Derrida, and the Event of Literature*, Asja Szafraniec’s reading of Beckett through negative theology focuses on God as absence; in Beckett’s world, which is a claustrophobic space with nothing in it but a tree replacing Jesus’ cross, God can be still alive, yet hidden in an old character with a white beard who never comes. In Cioran’s world, which is “a divine infinity,” God is hidden “behind the screen of Nothingness like a last temptation” (Cioran, *Tears and Saints* 28; 33). In *Tears and Saints*, Cioran exclaims: “Without God, everything is nothingness. But God is the supreme nothingness!” (74).

For Szafraniec, the discourse on God can be linked to a “linguistic breakdown known as aphasia” (167). Aphasia (from the Greek *aphatos*, meaning “speechless”) is an acquired language disorder in which there is an impairment of any language modality. Because God allocates redemption randomly, there is indeed “nothing to be done” (Beckett, *Waiting for Godot* 11), since not even repenting, or doing so perfunctorily, can bring about the hope of heaven. Lucky’s speech inscribes, among other Beckettian texts, the possibility to suggest that to speak about God is only possible through aphasia – or that speaking about God leads to aphasia. Szafraniec’s point can be extended from Lucky’s speech to Beckett’s entire work. Such grappling with God’s essence falls into what Szafraniec calls “the project of experimenting with the rhetoric of unsaying” (170), which culminated in Beckett’s last prose work, *Worstward Ho*. Here the Irish writer’s fictional constructions of divinity approximate Jacques Derrida’s understanding of God as a figure of difference (as in “All and Nothing, Life and Death,” “within difference, and at bottom as Difference itself” – see Derrida 144) and Martin Heidegger’s own distinction between “God as the Supreme Being and hence also an entity,” and “Being;” “to conceive of them as equivalent would mean to give in to onto-theology, to neutralize the ontological difference between ‘Being’ and beings (in making the former appear simply as a variation in degree of the latter).” (Szafraniec 171) Put more simply, Beckett approximates the Heideggerian distinction between “Being (the Being of beings) and God as the Supreme Being.” (Szafraniec 171)¹⁸

Cioran’s discourse on God is linked to anathema rather than aphasia, as he excommunicated himself through a method akin to prayer. (Ab)surdus makes Cioran deaf to patience / past and his books insufferable to his readers’ ears; it gives him joyful pessimism going towards the egotistical sublime. Cioran never killed himself despite advocating suicide with such a passion in all his works, autobiographies in disguise. At an extremely early age, Cioran turned Descartes’ “Cogito ergo sum” into “I suffer, therefore I am;”¹⁹ in *On the Heights of Despair*,

Cioran advocated suffering in shocking formulations: “I think that I alone suffer, that I alone have the right to suffer, although I also realize that there are modalities of suffering more terrible than mine, pieces of flesh falling from the bones, the body crumbling under one’s very eyes, monstrous, criminal, shameful sufferings.” (54)

In his project to design an unmistakable absenteeism, Cioran is not far from Sade who saw God as the original sin.²⁰ Christ’s image makes Cioran think of a bored God:

I can very well imagine God being bored with men who only know how to beg, exasperated by the triviality of his creation, equally disgusted with both heaven and earth. And I see him taking flight into nothingness, like Jesus escaping from the cross... (Cioran, *On the Heights of Despair* 96).

Cioran’s version of crucifixion (in “The Flight from the Cross,” which is the title of the chapter on Christ, included in *On the Heights of Despair*) leads us toward a Christ whose heart is filled with doubt. Doubt that he should have been the appointed one, doubt that he should have tried to save the world. Cioran (sur)passes the sacrificial passion of Christ, rewriting the *Bible* in a paradoxical way: Jesus Christ, still too illuminated to become a sceptic, and still proud does not ask the Roman soldiers to take him off the cross and let him escape. Yet Cioran’s Christ is obsessed by this thought even if “He must have truly believed that he was the son of God.” (Cioran, *On the Heights of Despair* 96). Cioran’s discourse resembles Beckett’s own predicaments on Christ’s disappearance: “He is fled, I’m inside, he’ll do himself to death, because of me, I’ll live it with him, I’ll live his death, the end of his life and then his death, step by step.” (Beckett, “Fizzles” 233)

Performing Failure

Worstward Ho repeats the refrain of trying and failing over and over again: “All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better. [...] Where none. The place again. Where none. Try again. Fail again. Better again. Or better worse. Fail worse again. Still worse again. (Beckett, *Worstward Ho* 7–8)

Beckett’s work testifies to what Marcin Tereszewski called “the aesthetics of failure,” a failure “to express and represent,” based on tropes of “ineffability, inexpressibility, unrepresentability” (5). According to Laura Salisbury who calls *Endgame* “the comedy of failure,” “Beckett’s comedy seems to advertise failure and uncertainty” (30, 21). The state of wretchedness failure of life from the very moment of birth is exposed by the hero of *First Love*, Molloy, Mahood and Beckett’s other narrators. Their sense of failure results from what Michael Worton called failure as “inevitable outcome”. Crucially, Beckett’s “various stories are never really finished – and they are told not only to give the teller a

belief that he or she does in fact have a past but, more importantly, to convince a listener that a past, or at least ‘their’ past, exists. Failure is the inevitable outcome – even the punch-lines of their jokes fail to be properly understood.” (Worton 73) Similar thoughts haunted Cioran’s thoughts on the “troubles of being born” from his homonymous book, and his thoughts on failure from *A Short History of Decay* and other works belonging to his French texts. Cioran was a writer who practised failure that he “identified with his very existence” (Nica 123) or he performed it “in style,” as Costica Bradatan put it in “The Philosopher of Failure” that became a book chapter of his recent *In Praise of Failure*, in which Cioran features as an example of “social failure” (8). Cioran’s work also yearns for the failure of language similarly to Beckett’s and deals obsessively with falling and failing (*The Fall into Time*, *The Trouble with Being Born* are a few of his titles deserving attention).

Beckett and Cioran put failure at work and performed it in through their characters and voices, their inaction and their assertions about writing. Knowlson quoted Beckett’s declaration from a letter to Jacoba Van Velde on 12 April 1958: “There are two moments worthwhile in writing, the one when you start and the other when you throw it in the waste-paper basket” (400). Cioran’s texts abound in similar declarations about his work that he interpreted as a permanent attempt to fail better, to endure life:²¹

When you detest someone to the point of wanting to liquidate him, the best thing is to take a sheet of paper and to write on it any number of times that X is a bastard, a fool, a monster, and you will immediately discover that you hate him less . . . This is more or less what I did with regard to myself and the world. The *Précis* I drew from my lower depth in order to insult life and insult myself. The result? I have endured myself a little better, as I have better endured life. (*Anathemas and Admirations* 254)

Concluding Remarks

Friesen’s “Before the Curtain Falls: Samuel Beckett and E. M. Cioran” reconstructed Beckett and Cioran’s friendship from their correspondence, diary entries, anecdotes, interviews, and “Encounters with Beckett,” an essay Cioran wrote on Beckett for the *Partisan Review* in 1976. Friesen divided this relationship into four periods: 1930–1945, when their pre-war political opinions were substantially different; 1946–1960, before they actually started to meet; 1961–1974, the most relevant period in their relationship, when numerous encounters took place; and, eventually, 1975–1990 (*sic!*),²² when Beckett estranged himself from most people, including Cioran, and started to fight for several causes, such as abuses against human rights in South Africa and Eastern Europe. What Friesen does not seem to remark

is that precisely because Beckett was so much involved in the cause of Eastern Europe, where Cioran had come from, and because he wrote the commissioned play *Catastrophe*²³ in support of the Czech playwright Václav Havel, at that time a political prisoner, the estrangement seems even harder to explain. One would expect Beckett endeavouring to find out more details about the political situation in Eastern Europe from his Eastern European friends who lived in Paris. A question like how come Beckett was not interested in what Cioran could relay about communism in Eastern Europe, where the philosopher's relatives were still living, comes to mind. In this period, Beckett still communicated briefly with Cioran via postcards, yet always postponed a future meeting which he imagined happening, as Simone Boué, Cioran's long-life companion, recalled in an interview, "sometime before the curtain falls" (38). However, the view that Beckett abandoned Cioran is contradicted by Cioran himself in one of his interviews with Liiceanu, where he blames himself for not having seen Beckett in the last period of his life: "I abandoned him in the last years because he became ill, and, after all, as I would say, I did not want to see his diminished image" (Cioran, in "Full Documentary of E. M. Cioran," translation modified" 2.46:39–2.46:53). It is true that from 1979 onwards Beckett's physical condition deteriorated significantly. Knowlson writes: "In the last few years of his life, Beckett became frailer and thinner. His hands were now noticeably distorted and he swung his right leg a little more stiffly than before as he walked. Greeting him with a fond embrace, you noticed how prominent his shoulder blades felt, even through a heavy wool sweater, and how thin his wrists and forearms had become." (581) Yet in the last years of his life, he was highly productive and travelled, often being seen as a "tyrannical figure, an arch-controller of his work, ready to unleash fiery thunderbolts onto the head of any bold, innovative director unwilling to follow his text and stage directions to the last counted dot and precisely timed pause." (Knowlson 606) He continued writing even if it was physically painful for him (Knowlson 617). His real collapse was on December 6 1989, followed by his death on December 22. Therefore, should we give credit to Cioran who says he did not want to see Beckett's diminished image for so many years? My hypothesis is that Cioran conceals the truth, offering a credible explanation for the public to hide the real cause of his estrangement from Beckett.

My conclusion attempts to connect the first and last periods of Beckett's relationship with Cioran (1930–1945 and 1975–1989), and to question whether this permanent postponement of the meeting that never took place was motivated by Beckett's suspicions about Cioran's past that was hidden by the philosopher when he moved to France. As early as 1933, when Cioran was awarded a fellowship to study at the Friedrich Wilhelm

University, while in Berlin, he saw in Hitler's ascension to power and the national-socialist experiment the promise of a great future for Germany and the source of Europe's regeneration, as he would write in several newspapers (*Vremea*, *Calendarul* and *Acțiunea*), also praising Corneliu Zelea Codreanu, the leader of The Iron Guard, an infamous far-right ultra-nationalist, anti-Semitic and anti-capitalist movement in Romania. Cioran had expressed strong admiration for Hitler's "pathos" and "frenzy" (Cioran, "Impresii din München" 52) which led him to write *Schimbară la față a României* [*The Transfiguration of Romania*], a book in which he pleaded for the elimination of Jews and Hungarians from Romania. Cioran apparently managed to keep secret all these details about his youth that he later regretted, and repeatedly repented for, including by apologizing later and excising all antisemitic comments from the second edition of *Transfiguration* (for Cioran's fascist past and the subsequent abandonment of his "early delirium,"²⁴ see Bejan; Laignel-Lavastine "Le jeune Cioran" and Cioran, *Eliade*, *Ionesco*; Moraru; Ornea; Parfait; Petreu; Shapiro; Tismaneanu).

Beckett hated any kind of totalitarianism. He joined the Resistance in 1940, and, after the Nazi German occupation of France, he exposed himself to dangers while working as a courier between 1940 and 1942. He was nearly caught by the Gestapo, yet he continued to help the Resistance. After the War, the French government awarded him the *Croix de guerre* and the *Médaille de la Résistance* for his efforts to fight against the German occupation (see Bair 250–99; Knowlson 279, 305–306, 344, 597; Morin). Beckett's work is full of allusions to the Holocaust (see, among many others, Adorno 380; Morin, especially 130–131, 154–162, 181–182; Temkine, Rastier and Temkine; Ionescu, "The 'Differend' of Shoes").

Perhaps we will never know why Beckett estranged himself from Cioran. However, very likely, whether any of the details of Cioran's "infamous past"²⁵ became vaguely known to Beckett, it is clear that their final encounter could no longer be possible. Sereș launched the same hypothesis in his book, yet, similarly to me, added no proofs, since the two masters of failure left us no explanation whatsoever about the failure of their relationship (see also Sereș 168 and his conclusion that Beckett and Cioran reiterate Vladimir and Estragon's intention of going their separate ways; however, while Vladimir and Estragon fail to separate and always find reasons to keep on staying together, in the same way Hamm and Clov do, Beckett and Cioran did go separate ways).

To return to Bradatan's brilliant account on failure which also opens on the friendship between Beckett and Cioran, "[a]s a rule, we fail to take failure seriously. Even the idea of examining failure more closely makes us uncomfortable." (Bradatan, *In Praise of Failure* 5) Uncomfortable as it would be for those who want to believe in the friendship between Beckett and Cioran,

Beckett may have once found himself in Cioran's "ruins," an assertion on which this essay started, yet their pasts were incompatible. A last encounter failed to happen behind the fallen curtain. Ironically, Cioran's native Romania was the last Eastern European country where the curtain fell on December 22, 1989, when, scared by the crowds of people finally demanding their freedom in the streets, Nicolae Ceaușescu would flee in his helicopter taking off from the roof of the Communist Party headquarters in Bucharest. December 22, 1989 was also the day when Beckett failed to stay in our world. By this time Cioran had decided to stop writing as the Alzheimer's disease was taking hold of him, eventually causing the final failure he would call "la

démission totale" [total resignation] (see Bradatan, "The Philosopher of Failure").

Acknowledgment: Research supported by the Program for Professor of Special Appointment (Eastern Scholar) at Shanghai Institutions of Higher Learning. I wish to express my gratitude to the editorial team and peer reviewers of *Transilvania* for their insightful comments, to Dumitra Baron, Costica Bradatan, Zihao Liu, Laurent Milesi, Jean-Michel Rabaté and Edward Waysband for suggestions before and during the revision process. I am also grateful to Thomas Cousineau for sending me his unpublished paper "Samuel Beckett and Emil Cioran: Writing as Play-acting," presented at the Annual Meeting of the Rocky Mountain Modern Language Association, 2016.

Notes

1. Cioran's gesture of inventing a new identity consisted also in changing his name into a "partly made-up" one that he used to sign his French debut, *Précis de décomposition* [1949], and his subsequent French works: E. M. Cioran, which does not stand for Emil Michel, as Marc Tits lists him in *Encyclopedia of Modern French Thought* (137), but rather points to an anonymous identity, like that of E. M. Forster: "Emil, the Romanian, the Transylvanian, turned himself into the cryptic E. M., and by this act of baptismal abbreviation he reinvented himself as a 'civilized' West European author." (Kenneth R. Johnston in Zarifopol-Johnston 8). See also Mavrodin's captivating study "Cioran: un réceptacle de multiples noms." See Boué 32 for Cioran's assessment of his own name: Émile is "the first name of a hairdresser."
2. On Beckett, see, among others, Rabaté, "Formal Brilliance and Indeterminate Purport: The Poetry of Beckett's Philosophemes;" Ross; Alber's narrative framework to Beckett's "Lessness," endeavouring to narrativize the disparate and jarring elements of the text and Wee's further exploration of the question of poeticity read in relation to narrativity in the same text; on Cioran, see Oprescu; Puică 63–64; Turcan 64.
3. For an insightful study on Beckett's ruins, see McTighe.
4. This silence reminds of Blanchot's "silent, harmless return" called "disaster" (Blanchot, *The Writing of the Disaster* 6, 122), "the approach of the Outside" (Hart 186), a "passive affirmation of a non-present" (Milesi 165), which was familiar to Beckett too, and either took "the form of an endless waiting without expectation (an 'intransitive' waiting) to the point of an iterative paralysis of action: 'still time' (MacLachlan)" (Milesi 167) or that of a catastrophe (see Beckett's play *Catastrophe*, published in the same year as Blanchot's *The Writing of the Disaster*). For more considerations on Cioran's versus Blanchot's disaster, the former in the form of "demonic light," the latter in the form of the "falling of the star" see Ionescu, "Channels of Interference: Maurice Blanchot and Emil Cioran" 196–197.
5. All translations from French and Romanian, unless otherwise stated in the Bibliography, are mine.
6. Cavaillès's article was further developed into a homonymous volume. See Bibliography.
7. Dumitra Baron equates this comment to "the need to always be another through language and writing" (*Variations po(i)étiques* 49). There are several other remarks about Beckett in Cioran's *Cahiers* that were translated by Thomas Cousineau (see "E. M. Cioran on Beckett" 5). See also Cousineau's comment on one of the fragments from *Cahiers*, in *The Séance of Reading* 81–82.
8. See also Cioran's encomium of Beckett, where he declares: "What I loved enormously at Beckett, the one who came to France twenty-five years ago, is that one had the impression that he came to Paris yesterday;" Cioran contradicted Beckett who regarded himself as "Frenchified." Cioran explained that in Beckett's case one can speak of a "phenomenon of non-contamination" that left Beckett "completely Anglo-Saxon" ("Full Documentary of E. M. Cioran" 2.47:15–2.47:53, translation modified).
9. To these, we could add numerous volumes in German, Portuguese, and Spanish. For a comprehensive list, see *Portal E. M. Cioran Brasil*.
10. On Cioran's fragment, see also Elias and Zaharia.
11. See also Cavaillès's "Suicide, décomposition, corruption," where several references to Beckett occurred: the fact that Cioran preferred his company, as well as that of Paul Celan and Eugène Ionesco, the fact that the theme of exile is present in both writers' works, etc.
12. He borrowed the term "bilogic" from the Chilean psychoanalyst Ignazio Matte-Blanco in order to designate the two



- intertwined levels on which thinking occurs in the Beckett's *Endgame* and Cioran's *The Trouble with Being Born*: on the one hand, he checked whether "the principle of noncontradiction is respected: a thing cannot be both itself and its opposite," on the other hand, he was interested in the way in which "this principle is ignored: a thing must be both itself and its opposite."
13. For Beckett's bilingualism, see also Casement; Clément, *L'Œuvre sans qualités*; Clément and Noudelmann; Beer; for Cioran's switch from Romanian to French, see Baron, "Ressorts du changement de langue," in *Variations po(i)étiques*, 46–52.
 14. The term designates works that refuse "to match language to geography," that "seem to occupy more than one place, to be produced in more than one language, or to address multiple audiences at the same time," and "build translation into their form" (Walkowitz 6).
 15. See also Modreanu's *Le Dieu paradoxal de Cioran* on Cioran's paradoxical God, the "supreme figure", whose absence leads to Cioran's universal disenchantments; Bradatan, "Geography and Fragility" 3, on Cioran's notion of "le Néant valaque" and Codrescu who considered Cioran a religious man without religion, hence, underlining the same absence of God.
 16. "To eff" is one of Beckett's "nonwords," a verb that the writer meant as "to utter," "to speak, derived from the Latin *effārī*, present active infinitive of *effor* (to speak, to utter, to say out), and the adjectives "effable" and "ineffable" (see also Fifield 83).
 17. For Nietzsche's influence on Cioran see Acquisto 119–138; Bolea; Regier; "Cioran's Nietzsche" and Weller, *Modernism and Nihilism* 70–73.
 18. I would like to return to one of my previous ideas and elaborate it further. I connected Beckett's waiting to Heidegger's difference between *Gewärtigkeit* (awaiting/expecting) and *Vorlaufen* (anticipation), which Heidegger aligns with, inauthentic and authentic future, respectively. Hence, when Vladimir and Estragon are waiting for their death in the form of Godot, they look for the authentic form of their future. They can achieve this only when their waiting for someone (Godot) becomes waiting without an object, "waiting for waiting" (see Ionescu, "Waiting for Blanchot").
 19. The formulation was a reworking of Descartes' famous assertion, influenced by Blanchot's styling it to "I am in revolt, therefore we are" in his discussion on Albert Camus "Logical victory over 'the absurd'" (Blanchot, *The Infinite Conversation* 178).
 20. For Beckett's reconsidering his choice of a French name that barely distorted the idea of an 'abject God', after reading Marcel Jouhandeau's *Godeau intime* in 1926, a work that was looking "back to Sadean principles," see Rabaté, *Beckett and Sade* 6.
 21. See also Demars and Stănișor, *Cioran, archives paradoxales. Tome VI. Nouvelles approches critiques* which deals with Cioran's passion for failure, his fascination with disaster.
 22. It is unclear why Friesen uses 1990 instead of 1989, the year of Beckett's death.
 23. *Catastrophe* was followed by another politically engaged work, *Quoi où* [What Where] coming from an author who otherwise avoided politically engaged literature.
 24. I use here Tismaneanu's formulation (234).
 25. Allusion to Petre's title.

Bibliography

- Acquisto, Joseph. *The Fall Out of Redemption: Writing and Thinking Beyond Salvation in Baudelaire, Cioran, Fondane, Agamben, and Nancy*. New York and London: Bloomsbury Academic, 2015.
- Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. Translated by E. B. Ashton. London and New York: Routledge, 2004 [1973].
- Alber, Jan. "The 'Moreness' or 'Lessness' of 'Natural' Narratology: Samuel Beckett's 'Lessness' Reconsidered." *Style* 36, no. 1 (2002): 54–72.
- Andrei-Baron, Dumitra. "Naître de nouveau dans une langue nouvelle: le problème du bilinguisme chez Cioran et Beckett" [Being Born Again in a New Language: The Problem of Bilingualism with Cioran and Beckett]. In *Approches critiques (III), Cahiers Emil Cioran*, edited by Eugène Van Itterbeek. 129–133. Sibiu and Leuven: Éditions de l'Université Lucian Blaga and Éditions Les Sept Dormants, 2001.
- Bair, Deidre. *Samuel Beckett: A Biography*. London: Picador, 1980.
- Balan, George. *Emil Cioran. La lucidité libératrice?* Paris: Josette Lyon, 2002.
- Baron, Dumitra. *Variations po(i)étiques – Les matériaux intertextuels anglo-américains dans l'œuvre de Cioran*. Sibiu and Cluj-Napoca: Editura InfoArt Media and Editura Mega, 2011.
- Beckett, Samuel. *Catastrophe*. In *The Complete Dramatic Works*. 455–461. London: Faber and Faber, 1990.
- Beckett, Samuel. *Endgame*. In *The Complete Dramatic Works*. 89–134. London: Faber and Faber, 1990.
- Beckett, Samuel. "Fizzles." In *The Complete Short Prose 1929–1989*, edited and with an Introduction and Notes by S.E. Gontarski. 224–246. New York: Grove Press, 1995.
- Beckett, Samuel. "Lessness." In *The Complete Short Prose 1929–1989*, edited and with an Introduction and Notes by S.E. Gontarski. 197–201. New York: Grove Press, 1995.
- Beckett, Samuel. "Texts for Nothing." In *The Complete Short Prose 1929–1989*, edited and with an Introduction and Notes by S.E. Gontarski. 100–154. New York: Grove Press, 1995.

- Beckett, Samuel. *The Letters of Samuel Beckett, vol. 2: 1941–1956*, edited by George Craig et al. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Beckett, Samuel. *The Letters of Samuel Beckett, vol. 4: 1966–1989*, edited by George Craig et al. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Beckett, Samuel. *The Unnameable*. In *Samuel Beckett Trilogy: Molloy, Malone Dies, The Unnameable*. 293–418. London: John Calder, 2003.
- Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*. In *The Complete Dramatic Works*. 7–88. London: Faber and Faber, 1990.
- Beckett, Samuel. *Watt*, edited by C. J. Ackersley. London: Faber and Faber, 2009.
- Beckett, Samuel. *Worstward Ho*. New York: Grove Press, 1983.
- Beer, Ann. “Beckett’s Bilingualism.” In *The Cambridge Companion to Beckett*, edited by John Pilling. 209–221. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1994.
- Bejan, Cristina A. *Intellectuals and Fascism in Interwar Romania: The Criterion Association*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.
- Blanchot, Maurice. *The Infinite Conversation*. Translated by Susan Hanson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Blanchot, Maurice. *The Writing of the Disaster*. Translated by Ann Smock. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1995.
- Bolea, Ștefan. “Toward the ‘Never-Born.’ Mainländer and Cioran.” *Revue Roumaine de Philosophie* 65, no. 1 (2021): 145–155.
- Bollon, Patrice. *Cioran l’hérétique* [Cioran, the Heretic]. Paris: Gallimard, 1997.
- Boué, Simone. “Entretien avec Norbert Dodille” [Interview with Norbert Dodille]. In *Lectures de Cioran*, edited by Norbert Dodille and Gabriel Liiceanu. 11–42. Paris: Editions L’Harmattan, 1997.
- Bradatan, Costica. “Geography and Fragility.” *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 15, no. 3 (2010): 1–8.
- Bradatan, Costica. *In Praise of Failure: Four Lessons in Humility*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2023.
- Bradatan, Costica. “The Philosopher of Failure: Emil Cioran’s Heights of Despair.” *Los Angeles Review of Books*, 28 November 2016, <https://lareviewofbooks.org/article/philosopher-failure-emil-ciorans-heights-despair/>. Accessed 30 December 2022.
- Bryden, Mary. “Figures of Golgotha: Beckett’s Pinioned People.” In *The Ideal Core of the Onion: Reading Beckett Archives*, edited by John Pilling and Mary Bryden. 45–62. Reading: Beckett International Foundation, 1992.
- Casement, Patrick J. “Samuel Beckett’s Relationship to His Mother-Tongue.” In *Transitional Objects and Potential Spaces: Literary Uses of D. W. Winnicott*, edited by Peter L. Rudnytsky. 229–245. New York: Columbia University Press, 1993.
- Cavaillès, Nicolas. *Cioran malgré lui. Écrire à l’encontre de soi*. Paris: CNRS Éditions, 2011.
- Cavaillès, Nicolas. “Le Corrupteur corrompu. Barbarie et méthode dans l’écriture cioranienne.” *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)* 25 (2005): 85–106.
- Cavaillès, Nicolas. *Le Corrupteur corrompu. Barbarie et méthode dans l’écriture de Cioran*. Paris: Le manuscrit, 2005.
- Cavaillès, Nicolas. “Suicide, décomposition, corruption. Genèse et dialogisme du *Précis de décomposition* de Cioran.” PhD Thesis, Université Jean Moulin Lyon 3, 2007.
- Cioran, E. M. *A History of Decay*. Translated by Richard Howard, Foreword Eugene Thacker. New York: Arcade Publishing, 2012.
- Cioran, E. M. *Anathemas and Admirations*. Translated by Richard Howard, Foreword Eugene Thacker. New York: Arcade Publishing, 2012.
- Cioran, E. M. *Aveux et anathèmes* [Confessions and Anathemas]. In *Œuvres*, Annotated Edition by Nicolas Cavaillès, with the collaboration of Aurélien Demars. 1019–1128. Paris: Gallimard, 2011.
- Cioran, E. M. *Cahiers, 1957–1972* [Notebooks, 1957–1972]. Foreword Simone Boué. Paris: Gallimard, 1997.
- Cioran, E. M. “Encounters with Beckett.” *Partizan Review*, XLIII, no. 2 (1976): 280–5; republished in *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, edited by Lawrence Graver and Raymond Federman. 375–380. London and New York: Routledge 2005 [1979].
- Cioran, E. M. *Entretiens* [Interviews]. Paris: Gallimard, 1995.
- Cioran, E. M. *Exercices d’admiration* [Exercises of Admiration]. In *Œuvres*, Annotated Edition by Nicolas Cavaillès, with the collaboration of Aurélien Demars. 1129–1250. Paris: Gallimard, 2011.
- Cioran, E. M. *On the Heights of Despair*. Translated by Ilinca Zarifopol-Johnston. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- Cioran, E. M. *The New Gods*. Translated by Richard Howard. New York: Quadrangle Books, 1969.
- Cioran, E. M. *The Temptation to Exist*. Translated to Richard Howard, Introduction Susan Sontag. Chicago: Quadrangle Books, 1968.
- Cioran, Emil. “Impresii din München. Hitler în conștiința germană” [Impressions from Munich: Hitler in the German Consciousness], *Vatra* 7–8 (2004): 52 [originally published in *Vremea* VII.346 (15 July 1934)].
- Clément, Bruno. *L’Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett* [The Work without Qualities: Samuel Beckett’s Rhetoric]. Preface by Michel Deguy. Paris: Seuil, 1994.
- Clément, Bruno. “Mais quelle est cette voix?” [Yet What Is This Voice]. In *Samuel Beckett Today / Aujourd’hui 19. Borderless Beckett / Beckett sans frontières*, edited by Minako Okamura et al. 89–101. 2008.
- Clément, Bruno and François Noudelmann. *Samuel Beckett*. Paris: ADPF/ Ministère des Affaires étrangères, 2006.
- Codrescu, Andrei. “E. M. Cioran, or God Doesn’t Wear a Cane.” In *Essays on E.M. Cioran (Rasinari 1911–Paris 1995)*, edited by



- Aleksandra Gruzinska. 58–59. Chişinău: Tehnica, 1999.
- Cormier, Ramona and Janis L. Pallister. *Waiting for Death: The Philosophical Significance of Beckett's En attendant Godot*. Tuscaloosa: Alabama University Press, 1979.
- Cronin, Anthony. *Samuel Beckett: The Last Modernist*. London: Harper Collins, 1996.
- Cousineau, Thomas. "Cioran, E. M. on Beckett." *The Beckett Circle / Le Cercle de Beckett: Newsletter of Samuel Beckett Society* 28, no. 1 (2005): 5.
- Cousineau, Thomas J. *The Séance of Reading: Uncanny Designs in Modernist Writing*. Bucharest: Editura Universitară, 2023.
- Cousineau, Thomas. "Samuel Beckett and Emil Cioran: Writing as Play-acting." Panel on *E.M. Cioran's French and Romanian Oeuvre, His Contemporaries and His Friends*, chaired by Aurélien Demars. Annual Meeting of the Rocky Mountain Modern Language Association, 2016.
- de Man, Paul. "Autobiography as De-facement." *MLN* 94, no. 5 (1979): 919–930.
- David, Sylvain. *Cioran. Un héroïsme à rebours* [Cioran: Heroism in Reverse]. Montréal: P.U. Montréal, 2006.
- Demars, Aurélien. "Le pessimisme jubilatoire de Cioran. Enquête sur un paradigme métaphysique négatif" [The Jubilatory Pessimism of Cioran: An Inquiry into the Paradigm of the Metaphysical Negative]. PhD Thesis, Université Jean Moulin Lyon 3, 2007.
- Demars, Aurélien and Mihaela-Gențiana Stănișor, eds. *Cioran, archives paradoxales. Tome VI. Nouvelles approches critiques*. Paris: Classiques Garnier, 2022.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Translated, Introduction and Additional notes by Alan Bass. London and New York: Routledge, 2002.
- Dollé, Marie. *L'Imaginaire des langues* [The Imaginary of Languages]. Paris: L'Harmattan, 2001.
- Dur, Ion. *Cioran: A Dionysiac with the Voluptuousness of Doubt*. Translated by Ian and Ann Marie Browne. Wilmington, DE: Vernon Press, 2019.
- Elias, Camelia. *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*. New York: Peter Lang, 2004.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books, 1961.
- Fifield, Peter. *Late Modernist Style in Samuel Beckett and Emmanuel Levinas*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Friesen, Michael. "Before the Curtain Falls: Samuel Beckett and E. M. Cioran." MA Thesis, University of British Columbia, 2012.
- Hart, Kevin. "'The Absolute Event of History': The Shoah and the Outside." *Word and Text – A Journal of Literary Studies and Linguistics* 5, no. 1–2, Special Issue: "Blanchot's Spaces", edited by Arleen Ionescu, William Large and Laura Marin (2015): 169–189.
- Ionescu, Arleen. "Anathematizing Barthes and Admiring Beckett with Eugène Ionesco." *Paragraph* 45, no. 2 (2022): 187–202.; DOI: 10.3366/para.2022.0396.
- Ionescu, Arleen. "Blanchot in Infinite Conversation(s) with Beckett." *Journal of Modern Literature* 44, no. 3 (2021): 76–92.; DOI: 10.2979/jmodelite.44.3.06.
- Ionescu, Arleen. "'Channels of Interference': Maurice Blanchot and Emil Cioran." *Primerjalna književnost* 45, no.1 (2022): 189–208.; DOI: 10.3986/pkn.v45.i1.11.
- Ionescu, Arleen. "The Essay as Brinkmanship: Cioran's Fragment, Aphorism and Autobiography." In *The Edinburgh Companion to the Essay*, edited by Mario Aquilina et al. 343–357. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.
- Ionescu, Arleen. "Language as Becoming: The Cases of Self-Translation of Samuel Beckett and E. M. Cioran." In *The Time is Now: Essays on the Philosophy of Becoming*, edited by Mihaela Gligor. 63–92. Bucharest: Zeta Books, 2020.
- Ionescu, Arleen. *Memorial Ethics of Libeskind's Berlin Jewish Museum*. London: Palgrave, 2017.
- Ionescu, Arleen. "The 'Differend' of Shoes: Van Gogh, Beckett, Wiesel, Levi, and Holocaust Museums." *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 17, no. 2 (2019): 255–77.; DOI: 10.1353/pan.2019.0017.
- Ionescu, Arleen. "Waiting for Blanchot: A Third Act for Beckett's Play." *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 11, no. 1 (2013): 71–86.; DOI: 10.1353/pan.2013.0004.
- Jaudeau, Sylvie. *Cioran ou le dernier home*. Paris: José Corti, 1990.
- Johansson, Birgitta. "Beckett and the Apophatic in Selected Shorter Texts." In *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui 9. Beckett and Religion. Aesthetics. Politics*, edited by Marius Buning et al. 55–65. 2000.
- Keatinge, Benjamin. "Samuel Beckett and Emil Cioran: Towards A Comparative Study." In *N.E.C. Yearbook* 2014–2015. 154–177. Bucharest: NEC, 2015.
- Kluback, William. "An Encounter: Cioran and Samuel Beckett." In *The Temptations of Emile Cioran*, edited by William Kluback and Michael Finkenthal. 225–228. New York: Peter Lang, 1997.
- Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. New York: Simon and Schuster, 1996.
- Laignel-Lavastine, Alexandra. "Le jeune Cioran: de l'inconvénient d'avoir été fasciste." [The Young Cioran: The Trouble with Having Been a Fascist]. *Le Débat* 93. Paris: Gallimard, 1997.
- Laignel-Lavastine, Alexandra. *Cioran, Eliade, Ionesco: l'oubli du fascisme, trois intellectuels roumains dans la tourmente du siècle* [Cioran, Eliade, Ionesco: The Oblivion of Fascism, Three Romanian Intellectuals in the Turmoil of the Century]. Paris: PUF, 2002.
- Lallot, Jean. "Actor: *Prosôpon*, *persona*: From Theater to Grammar." In *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*,

- edited by Barbara Cassin. Translated by Steven Rendall et al. 11. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2004.
- Liiceanu, Gabriel. *Itinerariile unei vieți: E. M. Cioran. Apocalipsa după Cioran* [The Itineraries of a Life: E. M. Cioran; The Apocalypse after Cioran]. Bucharest: Humanitas, 2011.
- Liiceanu, Gabriel and Sorin Ilieșiu. *Apocalipsa după Cioran* [The Apocalypse According to Cioran]. Bucharest: Studioul Video Dialog al G.D.S., 1995; CD. Bucharest: Humanitas Multimedia, 2003. [Parts of the documentary was later incorporated into a 4-hour version that includes dialogues with Philosopher Petre Țuțea. See "Full Documentary of E. M. Cioran," https://www.youtube.com/watch?v=13aEoU_tTPU. Accessed 18 January 2023.]
- Lits, Marc. "Cioran, E. M." In *Encyclopedia of the Essay*, edited by Tracy Chevalier. 382–385. London and Chicago: Fitzroy Dearborn, 1997.
- Lits, Marc. "Cioran, Emil Michel: Philosopher, Essayist." In *Encyclopedia of Modern French Thought*, edited by Christopher John Murray. 137–139. New York: Fitzroy Dearborn, 2004.
- MacLachlan, Ian. *Marking Time: Derrida, Blanchot, Beckett, des Forêts, Klossowski, LaPorte*. Amsterdam: Rodopi, 2012.
- Mavrodin, Irina. "Cioran: un réceptacle de multiples noms." [Cioran: A Receptacle of Multiple Names]. In *Approches critiques (XI), Cahiers Emil Cioran*, edited by Eugène Van Itterbeek. 63–67. Sibiu: Éditions de l'Université Lucian Blaga and Leuven: Éditions Les Sept Dormants, 2010.
- McCandless, David. "Beckett and Tillich: Courage and Existence in *Waiting for Godot*." In *Critical Essays on Samuel Beckett*, edited by Lance Butler. Aldershot: Scholar Press, 1993.
- McTighe, Trish. *Carnivals of Ruin: Beckett, Ireland, and the Festival Form*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- Milesi, Laurent. "B Effects: Barthes, Blanchot and Beckett." *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory* 45, no. 2 (July 2022): 157–171.; DOI: 10.3366/para.2022.0394.
- Modreanu, Simona. *Cioran*. Paris: Éditions Oxus, 2003.
- Modreanu, Simona. *Le dieu paradoxal de Cioran* [Cioran's Paradoxical God]. Paris: Rocher, 2004.
- Moraru, Christian. "Reading, Writing, Being: Persians, Parisians, and the Scandal of Identity." *Symploke* 17, no. 1–2 (2009): 247–253.; DOI: 10.1353/sym.2009.0012.
- Morin, Emilie. *Beckett's Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Nancy, Jean-Luc. "The Name *God* in Blanchot." Translated by Michael B. Smith. In *Dis-Enclosure: The Deconstruction of Philosophy*. Translated by Bettina Bergo et al. New York: Fordham University Press, 2008.
- Necula, Ionel. *Cioran, scepticul nemântuit* [Cioran, the Unserved Sceptic]. Tecuci: Demiurg, 1995.
- Nica, Marius. "The Irony and Obsessions of Cioran's Philosophy." In *Multicultural Representations: Literature and Discourse as Forms of Dialogue*, edited by Iulian Boldea and Cornel Sigmirean. 118–124. Tîrgu Mureș: Arhipelag XXI Press, 2016.
- Oprescu, Florin. "E. M. Cioran and the Self-Image of the Modern Philosopher in the Broken Mirror." *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 71 (2013): 182–188.
- Ornea, Zigu. *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească* [The 1930's: The Romanian Extreme Right]. Bucharest: Editura Fundației Culturale Române, 1995.
- Parfait, Nicole. *Cioran ou le défi de l'être* [Cioran or The Challenge of Being] Paris: Éd. Desjonqueres, 2001.
- Piednoir, Vincent. *Cioran avant Cioran: histoire d'une transfiguration*. Marseille: Éditions Gaussen, 2013.
- Pratt, Alan R. "Cioran Emil M." In *The New Encyclopedia of Unbelief*, edited by Tom Flynn. 192–193. Amherst, NY: Prometheus Books, 2007.
- Petreu, Marta. *An Infamous Past: E. M. Cioran and the Rise of Fascism in Romania*. Translated by Bogdan Aldea, Foreword Norman Manea. Chicago: Ivan R. Dee, 2005.
- Pilling, John. "Two Versions of De-composition: Samuel Beckett and E. M. Cioran." *New Universities Quarterly* 31, no. 3 (Summer 1977): 305–315.
- Portal E. M. Cioran. Brasil, <https://portalcioranbr.wordpress.com/fortuna-critica/bibliografia/> Accessed 20 January 2022.
- Puică, Gina. "D'un lyrisme débridé et fanatique à l'expression épurée d'un scepticisme régnant. Évolution et contradictions dans le parcours roumain et français d'Emil Cioran (1911–1995)." [On the Unbridled and Fanatical Lyricism to the Refined Expression of a Reigning Scepticism: Evolution and Contradictions in the Romanian and French Career of Emil Cioran (1911–1995).] In *Affinités latines. La culture, élément des relations franco-roumaines*, edited by Ana-Maria Gîrleanu-Guichard and Jean-Nöel Grandhomme. Nancy: Centre de Recherche Universitaire Lorrain d'Histoire, 2018. 59–67.
- Rabaté, Jean-Michel. *Beckett and Sade*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Rabaté, Jean-Michel. "Formal Brilliance and Indeterminate Purport: The Poetry of Beckett's Philosophemes." *Fulcrum* 6 (2007): 530–550.
- Rabaté, Jean-Michel. *Think, Pig! Beckett at the Limit of the Human*. New York: Fordham University Press, 2016.
- Regier, Willis G. "Cioran's Insomnia." *MLN* 119, no. 5 (December 2004): 994–1012.
- Regier, Willis G. "Cioran's Nietzsche." *French Forum* 30, no. 3 (2005): 75–90.
- Ross, Ciaran. *Beckett's Art of Absence: Rethinking the Void*. New York: Palgrave, 2011.
- Rosset, Clément. "Postscriptum: Le mécontentement de Cioran" [Postscript: Cioran's Displeasure]. In *La Force majeure*. 95–101.



- Paris: Minuit, 1983.
- Saiu, Octavian. "Samuel Beckett behind the Iron Curtain: The Reception in Eastern Europe." In *The International Reception of Samuel Beckett*, edited by Mark Nixon and Matthew Feldman. 251–271. London and New York: Continuum, 2009.
- Saint Augustine. *The Confessions of Saint Augustine*. Translated by Rex Warner, with a New Introduction and Afterword by Martin E. Marty. New York: Signet Classic, 2001.
- Salisbury, Laura. *Samuel Beckett: Laughing Matters, Comic Timing*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Sereș, Alexandru. *Cioran, omul incomplet* [Cioran, The Incomplete Man]. Bucharest: Tracus Arte, 2021.
- Shapiro, Paul A. "Faith, Murder, Resurrection: The Iron Guard and the Romanian Orthodox Church." In *Antisemitism, Christian Ambivalence, and the Holocaust*, edited by Kevin P. Spicer. 136–170. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, published in association with the United States Holocaust Memorial Museum, Washington D.C., 2007.
- Stan, Emil. *Cioran. Vitalitatea renunțării* [Cioran: The Vitality of Renunciation]. Iași: Institutul European, 2005.
- Szafraniec, Asja. *Beckett, Derrida, and the Event of Literature*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2007.
- Temkine, Valentin, François Rastier and Pierre Temkine. "En Attendant Godot: de l'absurde à l'histoire. Dialogue et débat." [Waiting for Godot: From the Absurd to History. Dialogue and Debate] *Texto!* 13, no. 1 (2008): 1–38.
- Tereszewski, Marcin. *The Aesthetics of Failure: Inexpressibility in Samuel Beckett's Fiction*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2013.
- Tismaneanu, Vladimir. "The Metapolitics of Despair: Romania's Mystical Generation and the Passions of Emil Cioran." In *Ideological Storms: Intellectuals, Dictators, and the Totalitarian Temptation*, edited by Vladimir Tismaneanu and Bogdan C. Iacob. 209–234. Budapest and New York: Central European University Press, 2019.
- Turcan, Nicolae. *Cioran sau excesul ca filosofie* [Cioran or the Excess as Philosophy]. Cluj-Napoca: Limes, 2008.
- Țuțea, Petre. In "Full Documentary of E. M. Cioran," https://www.youtube.com/watch?v=13aEoU_tTPU. Accessed 20 January 2023.
- van Hulle, Dirk and Mark Nixon. *Samuel Beckett's Library*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Vartic, Ion. *Cioran naiv si sentimental* [The Naive and Sentimental Cioran]. Cluj: Biblioteca Apostrof, 2000.
- Walkowitz, Rebecca L. *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Walling, Jane. "'Dim Whence Unknown': Beckett and the Inner Logos." In *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui 9. Beckett and Religion*, edited by Marius Buning et al. 105–118. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Wee, Samuel Caleb. "Songs of 'Experientiality': Reconsidering the Relationship between Poeticity and Narrativity in Postclassical Narratology." *Word and Text – A Journal of Literary Studies and Linguistics* 9, Special Issue: "Postclassical Narratology Twenty Years Later", edited by Arleen Ionescu, Laurent Milesi and Biwu Shang (2019): 93–106.
- Webner, Helene L. "Waiting for Godot and the New Theology." *Renascence* 21, no.1: "Essays on Value in Literature" (1968): 3–31.
- Weller, Shane. *Modernism and Nihilism*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Weller, Shane. "Orgy of False Being Life in Common: Beckett and the Politics of Death." In *Beckett and Death*, edited by Steven Barfield et al. 31–49. London and New York: Continuum, 2009.
- Weller, Shane. *Samuel Beckett and Cultural Nationalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- Wheatley, David. "'Sweet Thing Theology': E. M. Cioran and the Lives of the Saints." In *Samuel Beckett: Debts and Legacies – New Critical Essays*, edited by Peter Fiffeld and David Addyman. 39–62. London: Bloomsbury, 2013.
- Worton, Michael. "Waiting for Godot and Endgame: Theatre as Text." In *The Cambridge Companion to Beckett*, edited by John Pilling. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Wynands, Sandra. *The Dark Theology of Samuel Beckett's Drama*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2007.
- Zaharia, Constantin. *La parole mélancolique. Une archéologie du discours fragmentaire*. Bucharest: Editura Universității București, 1999.
- Zarifopol-Johnston, Ilinca. *Searching for Cioran*. Introduction and edited by Kenneth R. Johnston, Foreword Matei Calinescu. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2009.

VINTILĂ HORIA. EXIL ȘI CĂLĂTORII

Rodica GRIGORE

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

E-mail: rodica.grigore@ulbsibiu.ro

VINTILĂ HORIA: EXILE AND JOURNEYS

Abstract: Published in 1960, in France, the novel *God Was Born in Exile* (*Dieu est né en exil*) confirmed the talent of its author, Romanian born Vintilă Horia, and also the originality of a writer who had to leave his native country after the World War and use a foreign language (in fact, more than one: except from French, he also wrote in Spanish and Italian). It is obvious, then, that the general issue of exile, Horia's main preoccupation within his entire literary work, also reflects his own tragic situation and stands for the difficult choices the author had to make during his lifetime. Often compared to Mircea Eliade, Eugen Ionescu or Emil Cioran, his contemporaries, Horia is another important representative of Romanian exile, even if his circumstances were less favorable as far as the reception of his work is concerned. In *God Was Born in Exile*, the Latin poet Ovid's journey to Tomis mirrors Horia's uprooting, but at the same time expresses a symbolic initiation – both of the protagonist and the author: during his eight years of exile, Ovid discovers not only the fundamentals of Christian faith, but also the way to liberate himself from all the personal sorrows (and his youthful vain desires) and to firmly believe in his own literary art.

Keywords: exile, 20th century literature, modern novel, journey, initiation, quest.

Citation suggestion: Grigore, Rodica. “Vintilă Horia. Exil și călătorii.” *Transilvania*, no. 1 (2023): 38–49.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.01.03>.



Exil exterior – exil interior

Considerat unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai exilului românesc, comparat adesea cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu sau Emil Cioran – din a căror generație a și făcut parte –, dar fără a beneficia, cel puțin în România, de notorietatea acestora, Vintilă Horia (1915 – 1992) a rămas multă vreme o problemă deschisă pentru critica literară de la noi și de peste hotare. Căci, deși talentul și înzestrarea artistică (și, deopotrivă, lingvistică – a scris în patru limbi: română, franceză, spaniolă și italiană) nu i-au fost contestate niciodată, unele dintre opiniile sale politice, precum și apropierea de ideologia de dreapta (iar după stabilirea în Spania, faptul că nu a luat niciodată în mod deschis o poziție critică față de regimul autoritar al Generalului Franco) i-au îngreunat receptarea operei. O operă literară care, în ciuda oricăror controverse ce țin de nivelul biograficului, rămâne remarcabilă și extrem de complexă.

Născut la Segarcea, stabilit apoi, împreună cu familia, la București, unde își face și studiile universitare, și afirmat încă din 1936 drept unul dintre colaboratorii revistei *Gândirea*, intrat în diplomatie, cu misiuni la Viena și Roma, Vintilă Horia este deportat de germani, în

anul 1944, în lagărul de la Krummhubel, apoi transferat la „Maria Pfarr”, din Austria, în 1945, de unde va fi eliberat de forțele armate britanice, în același an. Decis să nu se mai întoarcă în țara natală, se va stabili mai întâi în Italia, apoi în Argentina, Franța și Spania, locuri unde își va elabora vasta operă narativă și eseistică. La Madrid (între 1957 și 1958), redactează cel dintâi mare roman al său, început în limba spaniolă, apoi scris în franceză, *Dumnezeu s-a născut în exil* (*Dieu est né en exil*), încununat cu prestigiosul Premiu Goncourt, care, însă, nu îi va fi și decernat, din cauza susținutei campanii de presă purtate împotriva sa de publicațiile de stânga din Franța. Totuși, Academia Goncourt nu și-a reconsiderat poziția și nici nu i-a retras premiul, limitându-se să suspende ceremonia de decernare. În *Le défi des Goncourt*, cartea lui Jacques Robichon, momentul este prezentat după cum urmează: „1960: attribué, mai non décerné – Vintilă Horia, *Dieu est né en exil* (Fayard).”² Cu toate acestea, scriitorul a adresat o scrisoare Președintelui Academiei Goncourt, în care afirma că renunță la premiul, cu speranța că această decizie va calma spiritele.³ În ciuda atacurilor venite din partea stângii franceze (detașându-se, aici, numele lui Jean-Paul Sartre și cotidianul *L'Humanité*) și în pofida numeroaselor voci care l-au contestat în plan ideologic,

„Vintilă Horia nu a făcut niciodată parte din Garda de Fier, dovadă chiar destituirea lui din funcția de atașat de presă al Ambasadei României de la Roma de către nou instalatul guvern legionar.”⁴ După ani de zile, autorul însuși va sublinia, în *Nota finală* inclusă în romanul *Cavalerul resemnării*: „Am fost sfătuit să scriu o carte pentru a explica și justifica anumite articole publicate în România acum douăzeci și cinci de ani și care au stârnit acea penibilă campanie de presă. Nu am făcut-o, căci nu am nimic de explicat și de justificat. Eu sunt cărțile mele. Restul e literatură.”⁵

*

Diversă și foarte complexă, încărcată de elemente simbolico-livresci și străbătută de la un capăt la altul de numeroase imagini ale exilului, devenit *topos* fundamental, opera lui Vintilă Horia e reprezentativă pentru destinul intelectualității românești, supusă totalitarismului.⁶ Dar, aspect foarte interesant, chiar dacă mai puțin evidențiat în diversele studii critice care i-au fost dedicate, marile teme și preocupările esențiale pe care le regăsim în creația lui Horia sunt identificabile încă din textele sale de început, cele publicate în România, în limba română.

Astfel, în unele dintre poemele sale (mai cu seamă în *Procesiuni*, 1937), elegia cu tente pillatiane exprimă, fie și parțial, neliniștile omului papinian – se știe că Giovanni Papini va exercita o puternică influență asupra scrisului și gândirii lui Vintilă Horia. La fel, ecourile din lirica lui Lucian Blaga sau Vasile Voiculescu sunt dublate de presimțirea importanței dezrădăcinării și a temei exilului, pe care, încă de pe acum, scriitorul îl intuiește ca fiind dublu – exterior și interior deopotrivă. Totul pus sub semnul încercării de a elabora o structură modernă a textului literar (implicit, a personajului), așa cum se va dovedi în mai toate marile creații ale lui Horia. Căci, după cum se exprima autorul însuși, într-un eseu publicat în revista *Gândirea*, „omul papinian se poate întâlni numai printre intelectualii frământați până la propria lor răstăgnire de întrebările și incertitudinile actualității. A cuprinde într-o viziune măreață toată gama spiritului omenesc, a încerca să-i cucerești cu sânge fiecare poziție și a cădea istovit de măreția efortului pentru a te ridica asupra și a reîncepe calvarul aceleiași căutări, iată schema dinamică a unei tipologii cu totul moderne.”⁷ Iar schema aceasta devine evidentă chiar din primul roman al lui Vintilă Horia, *Acolo și stelele ard* (1942), centrat pe tema iubirii și a îndepărtării de locurile natale. De altfel, în timpul exilului său personal, Horia va descoperi, în parte și prin intermediul lecturilor constante din Dante și René Guenon, acea „cheie anagogică” menită să înalțe ființa umană deasupra aspectelor vizibile și să-i acorde darul cunoașterii veritabile, iar așa-numita „trilogie a exilului”, poate cel mai realizat demers artistic al autorului (alcătuit din *Dumnezeu s-a născut în exil* – 1960,

Cavalerul resemnării – 1961 și *Persecuțați-l pe Boetius* – 1983) demonstrează cu prisosință acest lucru, câtă vreme condiția exilatului devine, acum, pretextul unei meditații filosofice ce încifrează, simbolic, semnificațiile unei situații universale.

Într-adevăr, protagoniștii acestor romane, oricât par de diferiți și oricât de îndepărtate din punct de vedere fizico-geografic și cultural sunt epocile în care aceștia trăiesc, reprezintă prototipuri, ilustrând, ca într-o temă cu variațiuni, același destin tragic. Nu întâmplător, Monica Nedelcu vorbea despre situația arhetipală ilustrată de poetul latin Ovidiu, aflat la Tomis, în urma relegării dictate de Augustus, pentru care exilul, înțeles ca îndepărtare de cerul și de pământul natal, „își pierde din dramatism în fața descoperirii universalității condiției umane și a importanței sufletului.”⁸ La fel se întâmplă, de altfel, și în cazul celorlalte personaje din romanele de maturitate ale lui Vintilă Horia, fie că e vorba despre Radu Negru, care caută la Veneția ajutor împotriva invaziei turcilor, în *Cavalerul resemnării*, fie despre filosoful Boetius, trăind dureroasă experiență carcerală la Ravenna, oraș aflat sub dominație ostrogotă, în *Persecuțați-l pe Boetius*, sau despre pictorul El Greco, plecat din Creta natală, amenințată de atacurile otomane, și ajuns la Toledo, din *Un mormânt în cer*, ori chiar despre Platon din *Scrisoarea a șaptea*, care încearcă să construiască mult visată sa Cetate Ideală în Siracusa tiranului Dionisie. În cazul tuturor acestor texte, deloc întâmplător numite „ale rădăcinilor tăiate”, este evidentă depășirea de către protagoniști a situației aparent deznădăjduite a exilului și transformarea acestuia în veritabilă experiență spirituală, într-o complexă inițiere care, fie ea și lungă și dureroasă, determină împlinirea personajelor, evoluția lor, împăcarea fiecăruia cu sine, revelația marii arte sau chiar întâlnirea cu Dumnezeu, în cazul lui Ovidiu. Resemnarea mai mult sau mai puțin aparentă care pare a afecta toate personajele de seamă ale lui Vintilă Horia nu e, așadar, decât acceptarea de către acestea a perspectivei pe care exilul, doar exilul o poate deschide asupra existenței omenești, practic asupra condiției umane, dar și o altă formă a luptei interioare pe care o duc aceste personaje, precum și o altă expresie a eforturilor fiecăruia în parte de a descoperi calea spre sine.

În conformitate cu definițiile consacrate, exilul (având etimonul latinesc „exilium”, care exprimă acțiunea, dar și starea de îndepărtare, alungare a unei persoane) înseamnă „o plecare forțată de pe pământul natal, ca urmare a unei decizii exterioare celui care face această acțiune, sau o stabilire forțată pe un teritoriu străin.”⁹ Alte definiții includ, ca posibile explicații ale acestei situații cu care ființa umană s-a confruntat adesea, consecințele războaielor, conflictelor ori persecuțiilor (politice sau religioase), însă unii autori (Salvatore Battaglia) au subliniat libertatea de alegere pe care o au unii dintre cei care decid să plece de acasă, aceștia urmărind „atingerea unui nivel superior al cunoașterii, imposibil de obținut între granițele lumii cunoscute.”¹⁰

Scriitorii în exil au fost priviți adesea ca prizonieri între realități diferite, nevoiți să se adapteze unui mod binar de viață, de gândire și, ulterior, de structurare a materialului literar, revoltați sau îndurerați din cauza circumstanțelor care i-au făcut să plece, dar deopotrivă nutriend o profundă nostalgie față de locurile pe care le-au părăsit. Pe de o parte, ei vor încerca să-și configureze o nouă identitate, inclusiv una literară, dar și să o păstreze, fie și în mod discret, pe cea veche, imposibil de uitat, dovadă că însăși condiția de exilat este cea care permite acestor scriitori și cititorilor lor deopotrivă să exploreze complexitatea identității personale – și umane. Iar dacă unele caracteristici ale exilului contemporan corespund unor condiții economice, sociale ori politice specifice, există și o serie de elemente comune tuturor epocilor și tuturor exilaților. Căci, se știe, primul text cunoscut dedicat exilului în cultura occidentală este cel semnat de Aristippus din Cirene, unul dintre discipolii lui Socrate, titlul acestuia (citad de Diogene Laertius) fiind *În numele exilaților*¹¹; iar după câteva veacuri, Plutarh va scrie tratatul intitulat *Asupra exilului*.

Pornind de la aceste texte timpurii, dar ținând seama și de numeroasele scrieri care au urmat, teoreticienii au analizat pe larg „metafizica exilului”, privind exilul drept „o caracteristică esențială a condiției umane”¹², câtă vreme condiția de exilat reprezintă una dintre constantele aflate la baza culturii și civilizației universale – în paranteză fie spus, de la modelul biblic al lui Adam și al Evei vor evolua numeroase istorii ale plecării, dezrădăcinării sau abandonării căminului; de pildă, Lot și soția sa, transformată de Dumnezeu într-un stâlp de sare din cauză că nu reușise să se desprindă de ceea ce lăsa în urmă, marele exod al evreilor plecați din robia egipteană sub conducerea lui Moise, rădăcind patruzeci de ani până când vor ajunge în Țara Făgăduinței, fuga lui Iosif și Maria, însoțiți de pruncul Isus în Egipt. În literatura antică, ajunge să amintim experiența lui Ulise, eroul homeric care rădăcește ani de zile după războiul troian, simțindu-se exilat până și de el însuși, sau pe aceea a virgilianului Enea care pleacă din Troia și călătorește până pe coasta italică.

De-a lungul vremii, în diverse texte religioase, filosofice ori politice, exilul va fi prezentat și în alte moduri, nu atât drept rezultat al unor decizii (fie ele divine sau umane), ci mai degrabă ca o trăsătură definitorie a existenței. Literatura care abordează aceste aspecte e vastă, fie că vizează experiența înstrăinării, fie capacitatea scriitorilor de a descrie experiențe tragice și profund revelatorii pentru personajele pe care le creează. Căci, de la Ovidiu la Seneca și de la Dante la Luis de Camões, de la Rousseau sau Victor Hugo la Adam Mickiewicz, Vladimir Nabokov, Witold Gombrowicz sau Czesław Miłosz, ca să ne limităm la aceste nume, exilul a reprezentat unul dintre cele mai importante elemente în plan personal – și literar. Nu întâmplător, „condiția de exilat a devenit rapid unul dintre modelele cele mai importante pentru

însăși condiția umană”¹³, mai cu seamă atunci când a fost vorba despre abordarea, în subsidiar, a altor teme, precum singurătatea ori marginalizarea.

Convins că exilul „e un fenomen fascinant atunci când e analizat și interpretat, însă îngrozitor atunci când îl trăiești”, căci implică „pierderea definitivă a unor lucruri sau a unor ființe, lăsate în urmă pentru totdeauna, și determină sentimentul imposibil de eludat al înstrăinării (uneori și al înstrăinării de sine)”, Edward Said a făcut deosebirea între mai multe categorii subordonate condiției de exilat, distingând „refugiați”, „expatriați”, „emigranți” și „exilați propriu-ziși”¹⁴, iar Martin A. Miller oferă succinte explicații: refugiații (doresc să se stabilească într-un alt loc decât cel de origine), expatriații (au ales în mod liber să plece), exilații (au fost siliți să facă asta, majoritatea nu doresc să se stabilească definitiv undeva, dar nu se pot nici întoarce acasă), iar emigranții sunt exilați care s-au implicat în politică.¹⁵ În *L'Épreuve du labyrinthe*, și Mircea Eliade definea exilul prin raportare la emigrație, subliniind importanța modelului lui Dante și al homericului Ulise, căci, dacă Ovidiu, în *Triste și Pontice* (elaborate în timpul exilului la Tomis) rămâne dominat de nostalgie și regrete, Dante acceptă dureroasa ruptură de mult iubita sa Florența și o transformă în experiență catalizator-creatoare, la capătul căreia își definitivează capodopera, *Divina Comedie*, iar Ulise e imaginea reprezentativă pentru omul modern, a cărui călătorie prin viață semnifică reluarea miticele experiențe a căutării drumului spre casă ori spre descoperirea căii spre propriul suflet. Oricum am interpreta implicațiile și formele exilului, acesta reprezintă un corelativ al existenței omenești, un catalizator care a determinat nu o dată nevoia sau dorința de a explora și de a cunoaște noi lumi – implicit, complexa lume interioară a fiecărui individ în parte. Însă, dacă încercăm să explicăm metafizica exilului, trebuie să ținem seama de condițiile concrete care au determinat, de-a lungul istoriei, variante sau forme ale exodului omnesc, Edward Said vorbind chiar despre nevoia de a privi „întreaga lume ca pe un pământ străin.”¹⁶ Iar exilații sunt mai conștienți decât oricine de această nevoie, dar și de situația contrapunctică în care se găsesc chiar ei, odată ce au părăsit o țară (uneori și o limbă) pentru a-și găsi locul în alta.

Creativitatea este una dintre caracteristicile definitorii ale exilului. Căci, de la Ovidiu sau Dante, și până la marii scriitori ai zilelor noastre (Joseph Brodsky, Vladimir Nabokov, Milan Kundera etc.), majoritatea celor care au avut parte de experiența înstrăinării și și-au continuat vocația literară, au investit cu un soi de strălucire neașteptată îndepărtarea de ținuturile natale, exilul fiind, pentru unii autori sau pentru unii dintre teoreticienii de azi, semnul caracteristic al imaginației creatoare. Exilul devine, astfel, noțiune metaforică, dar și semn sub care a fost pusă gândirea unor filosofi sau scriitori care au interpretat realitatea înstrăinării drept

„cea mai importantă caracteristică a condiției umane contemporane,”¹⁷ echivalentă cu un sinuos drum al inițierii având consecințe atât în plan personal, cât și în cel al creației propriu-zise.

Exilatul trăiește într-o „dublă structură temporală”¹⁸: pe de o parte cea care reflectă lumea din care a plecat, iar pe de altă parte, cea a lumii în care ajunge, situația fiind complicată atunci când intervine dublul exil, adică realitatea cu care se confruntă cei plecați dintr-o anumită țară, stabiliți în alta, dar obligați să o părăsească și pe ea și să caute un alt loc sigur. Frontierele și orice fel de granițe vor dobândi, privite din acest punct de vedere, semnificații nebănuite până atunci, fiind vorba, în cazul exilaților, atât de frontierele fizice, cât și de cele interioare, pe care trebuie să le depășească iar și iarăși pentru a rămâne în viață, iar alteori, pentru a putea să-și afirme vocația artistică. Pentru scriitorul exilat, noua realitate ridică și o problemă literară, și anume cum să configureze noul tip de discurs care trebuie, desigur, să-i exprime și identitatea de autor, dar și pe cea de dezrădăcinat. „A povesti exilul” devine un demers extrem de complex și de complicat, mai cu seamă deoarece, în cazul acestei teme literare experiența personală joacă un rol foarte important.

Aceasta este și situația lui Vintilă Horia, cel care, încercând să-și explice demersul literar și atitudinea față de marea temă ce-i străbate opera, spunea, într-un interviu datând din 1966: „Pentru a supraviețui fără să-mi pierd mințile de durere, am hotărât, cu mulți ani în urmă, să largesc frontierele țării mele și să consider Europa ca o patrie mai mare.”¹⁹ După câțiva ani, el își va continua ideea în felul următor: „Utilizarea unei alte limbi s-a transformat pentru mine într-un soi de tehnică de anulare a unui destin blestemat.” Iar în *Jurnalul unui țăran de la Dunăre* (*Journal d'un paysan du Danube*, 1966), autorul menționează exilul drept „tema principală” a scrisului său, amintind, de asemenea, importanța iubirii pentru evoluția destinului protagoniștilor pe care îi creează. În mod simbolic, povestea lui Ovidiu, exilat la Tomis, e cea dintâi din seria istoriilor marelui exil din romanele lui Vintilă Horia, inaugurând, în plan narativ, instrumentele artistice și strategiile pe care le vom regăsi și în celelalte texte pe această temă. Interesant este că Horia preferă, ca fundal al experienței personale a eroilor săi, perioadele de sfârșit de epocă, momentele de cumpănă din istoria umanității, stabilind, și în acest fel, legături de substanță între evenimentele ce marchează existența protagoniștilor și propria sa experiență a dezrădăcinării și a relației cu marea istorie pe care o resimte în mod acut.

Scriitorul nu e interesat atât de contextul strict istoric, cât mai mult de cel existențial, creațiile sale devenind o subtilă critică la adresa puterii politice în conflict cu aspirațiile de libertate ale intelectualului sau artistului. În acest fel, Horia anulează bariera temporală între prezentul în care el însuși trăiește și faptele personajelor

sale, identificându-se simbolic cu Ovidiu, El Greco sau Radu Negru, în încercarea de a exprima până la capăt semnificațiile exilului, atât în plan strict personal, cât și artistic. Într-un mod asemănător va fi structurat discursul narativ și în alte romane ale lui Horia, poate cel mai clar în *O femeie pentru Apocalips* (1968), scriitorul demonstrându-și preferința pentru textele simbolice care presupun interogația asupra trecutului și prezentului deopotrivă și care analizează, astfel, problemele eterne ale umanității. La fel ca în unele dintre cele mai reușite pagini ale lui Michel Tournier, de pildă (*Gaspar, Melchior & Balthazar* ori *Fecioara și căpcăunul*), detaliile istorico-mitice sunt reconfigurate și recontextualizate într-un asemenea mod, încât să poată exprima condiționările prezentului. De altfel, Horia însuși definea romanul, în eseu *Presencia del mito* (1956) drept „tehnică și formă simbolică de cunoaștere, prin intermediul celor mai diverse mijloace de investigație.”

După cum menționează Daniel-Rops, în entuziasta prefață a romanului *Dumnezeu s-a născut în exil*, un moment extrem de important pentru definitivarea acestei cărți a fost anul 1958, când s-au celebrat „cele două milenii ale lui Ovidiu”, cu această ocazie Vintilă Horia redescoperind în adevăratul sens al cuvântului opera poetului exilat și, mai cu seamă, afinități spirituale profunde cu acesta. Desigur, elementul care îl apropie cel mai mult de Ovidiu este situația limită în care s-a găsit poetul antic, odată cu plecarea forțată de la Roma și sosirea în „ținuturile barbare”, după căderea în dizgrația lui Augustus – căci și Ovidiu a fost un exilat, asemenea lui Horia însuși, și, în plus, și-a petrecut opt ani în România de azi, unde a și murit: „Închid ochii, ca să trăiesc. Și ca să ucid! Sunt astfel mai tare decât el, care închide ochii numai în căutarea somnului, deși acesta nu-i poate aduce nici o consolare. Căci întunericul somnului său forfotă de dușmani, de amenințări care-l urmăresc fără încetare. [...] E slăvit, așa cum se cuvine să fie un zeu, dar nu e iubit de nimeni. Căci este, fără-ndoială, părintele Păcii tuturor, dar, în același timp, izvor al Fricii care ne stăpânește pe toți, până și pe el însuși.”²⁰ „Între scriitorul latin din secolul I și cel român din veacul al XX-lea se crea o legătură, un fel de relație supranaturală, ce provenea dintr-o misterioasă asemănare. Parcurgând *Tristele* și *Ponticele* lui Ovidius Naso, Vintilă Horia s-a recunoscut în ele. Ideea s-a impus exilatului din Madrid, identificându-se cu modelul său, exprimându-și propria experiență. Astfel s-a născut această carte.”²¹

Punctele de legătură dintre cei doi sunt, în fapt, mai numeroase, căci îi apropie modul de raportare la timpul petrecut departe de țara natală, aplecarea spre meditație, fascinația pentru fluxul memoriei, dar și situarea față de elementele exteriorității (mai ales disprețul și ura față de un conducător autocrat și față de un sistem politic opresiv), care determină impulsul de a scrie. E de găsit aici și o anumită afinitate istorică, deoarece povestea lui Ovidiu o prefigurează și o întruchipează, la modul

simbolic, pe aceea a multora dintre exilații români ai secolului XX, relatarea despre existența poetului la Tomis devenind, la Vintilă Horia, și un soi de foarte bine elaborată autobiografie ficțională, cu profunde implicații simbolice. Ovidiu îl inițiază pe Horia însuși în durerile dezrădăcinării, deschizându-i, practic, calea către sine. La rândul său, Ovidiu fusese inițiat în experiența adevăratei existențe și a împăcării cu sine și cu moartea, odată cu apropierea sa de învățătura creștină și cu revelația pe care o are, și anume că noul zeu, „Zeul unic”, s-a născut și el în exil, la Betleem, într-o peșteră modestă, așa cum modestă e casa lui Ovidiu de la Tomis, locul în care, în ciuda oricăror așteptări, poetul latin va simți că se naște cu adevărat, într-un spirit. Exilul devine, în acest fel, un soi de experiență-sumă, atât la nivel personal, cât și în plan estetic, accentuând în permanență relația dintre un „aici” și un „dincolo”, resimțită mereu dureros de către cel implicat. Pornind de la aceste elemente, Claudio Guillén distingea „literatura exilului” (care exprimă experiența directă a exilului, scriitorul situându-se în interiorul evenimentelor relatate) de o „literatură a contra-exilului” (care doar are ca pretext, ca punct de plecare, marea temă a exilului și implicațiile sale).²²

Situat în mijlocul evenimentelor, fie și indirect, prin intermediul jurnalului apocrif al lui Ovidiu cel exilat la Tomis, cu care, însă, se identifică în mare măsură, Vintilă Horia elaborează un roman-meditație pe tema condiției umane, exploare a singurătății și izolării, redescoperire a vocației artistice și dureros demers de căutare de sine, la capătul căruia va descoperi nu doar calea spre propriul suflet și expresia cea mai deplină a artei sale, ci și modul privilegiat de comunicare cu divinitatea. Aici, la Tomis, pe țărmul Pontului Euxin, în Moesia, Ovidiu va locui din anul 9 până în anul 17 d.Hr., într-o casă simplă, ajutat de Dochia, tână getă care e, inițial, servitoare, pentru a deveni, treptat, cea fără de care poetul n-ar fi reușit să învețe limba dacilor, în compania unui câine (pe care, ironic, îl numește Augustus!) și supravegheat lejer de un centurion pe nume Honorius, cu care se împrieteneste treptat, dar despre care va afla doar după ani de zile că este soțul Dochiei. Se apropie, vremelnic, de Artemis și de Lidia, având nevoie, cel puțin la începuturile șederii sale aici de prezențe feminine care să compenseze cumva compania strălucitoare pe care o avea mereu la Roma, însă treptat ajunge să prefere să-și ocupe timpul cu alte lucruri, să fie interesat de aceste locuri care nici nu-i vor mai părea barbare, și de religia oamenilor de aici. Nu întâmplător, cele opt capitole ale romanului par a duce cu gândul nu doar la cei opt ani petrecuți de Ovidiu la Tomis, ci și de cele nouă cărți cât însumează în total *Tristele* și *Ponticele*.²³ În egală măsură expresie a unei crize identitare, romanul acesta pare construit pe un aparent paradox – „experiența exilului declanșează scriitura și scriitura declanșează exilul”.²⁴ Căci, scriind despre Ovidiu, Vintilă Horia vorbește (și) despre sine însuși, despre propria singurătate și experiența pe care

a trăit-o departe de țara natală. De altfel, exilul este, în sine, o experiență unică, ce determină, inevitabil, o lucidă și nu o dată tensionată explorare a identității și a relației cu cei din jur.

Textul cărții este, așa cum sublinia Monica Nedelcu în excelentele sale studii dedicate operei lui Vintilă Horia, polifonic în cel mai deplin sens al cuvântului, dar și simbolic, întruchipând perfect „categoria romanului cognitiv” (sintagma scriitorului însuși), care aduce în fața cititorului marile întrebări istorice și metafizice și care e capabil să depășească cadrul strict spațial, fizic, pentru a atinge nivelul arhetipurilor spirituale. Tocmai de aceea exilul, așa cum este el descris în *Dumnezeu s-a născut în exil*, devine expresie universală și exprimă realitatea tragică a omului contemporan, experiența lui Ovidiu la Tomis reluând-o pe aceea a atâtor și atâtor dezrădăcinați care au lăsat în urmă patria, familia, limba și, nu o dată, credința. Studiile recente vorbesc în primul rând, în cazul marilor scriitori, despre „exilul cultural”, care, după modele celebre, precum cel al lui James Joyce (se știe, acesta considera exilul drept situația esențială a artistului modern), mijlocesc elaborarea operei într-un mod aparte,²⁵ iar Claudio Guillén evidențiază „latura interistorică”, pe de o parte, iar pe de alta, „latura intraistorică” ce determină configurarea unui model artistic al exilului, așa cum îl regăsim mai cu seamă în marile opere literare ale secolului trecut”.²⁶

Recent, a fost propus un nou termen, „insilio”, pentru a defini realitatea exilului – în primul rând unul interior, trăit de personaje asemenea lui Ovidiu din romanul lui Vintilă Horia. Am avea de-a face, aici, cu o formă aparte de exil, care oglindește perfect realitatea zilelor noastre și este, de aceea, cu atât mai actuală, de aici și forța expresivă a mesajului cărții, evidențiind universalitatea situației cu care se confruntă protagonistul. Iar dacă exilul păstrează conotația negativă, acest exil interior are ca principală caracteristică, „facilitarea (re)descoperirii veritabilei vocații artistice – așa cum se întâmplă în cazul protagonistului, dar, deopotrivă, în cel al autorului acestei cărți.”²⁷

Călătoria spre descoperirea de sine

Asemenea majorității personajelor lui Vintilă Horia, în *Dumnezeu s-a născut în exil*, Ovidiu călătorește. Nu doar de la Roma la Tomis, ci și după stabilirea sa forțată în acest îndepărtat oraș al exilului, căci nu după multă vreme poetul latin va încerca să cunoască noua lume în care ajunsese. În plus, el călătorește înapoi la Roma în vis, la început foarte frecvent, apoi din ce în ce mai rar, începând să se adapteze ritmurilor existenței geților:

„Mă întinsei pe nisipul cald și mărunț, mai mărunț decât cel al Ostiei, și adormii visând același vis pe care-l visez aici de câte ori mi-e sufletul netulburat. Mă văd la Roma, la mine acasă, plimbându-mă prin grădină. Ajung la zidul din fund

al grădinii, care-mi pare prea înalt și rău așezat. [...] Așa îmi aduc aminte că în spatele zidului se află Tomisul și că n-am poftă să dau cu privirea de el.”

Semnificația profundă a călătoriilor sale se dezvăluie treptat, căci ea va evidenția descoperirea lui Dumnezeu și transformarea profundă a vechiului poet frivol într-un creator meditativ și nostalgic. Tocmai de aceea, cei opt ani ai exilului protagonistului sunt dublați de cele opt capitole ale romanului, o ascensiune în trepte, vizând accederea la cunoașterea de sine și a lumii. În acest fel, nu doar exilul e expresia călătoriei, ci și mai micile călătorii pe care le face Ovidiu, la capătul cărora el înțelege alteritatea (existența getilor) ajungând, finalmente, să se identifice cu aceasta (cu ei), iar nu cu vechile modele culturale ori umane ale lumii din care venise.

Analizând semnificațiile călătoriei în literatură, Daniel-Henri Pageaux afirma că „orice călător este, în același timp, dinamic și static, principiu și finalitate a povestirii romanești. Întâlnirile lui cu străinătatea, reacțiile și surprizele sale imprimă ritmul general al romanului. Chiar împotriva voinței lui, el trebuie să permită dezvoltarea unui suspans îndelung și unic, acesta neexistând decât în funcție de tribulațiile previzibile sau nu, ale călătorului, fie el observator, aventurier filosof, războinic, solitar, monden, optimist sau dezamăgit.”²⁸ Călătoria înseamnă, deci, un răspuns, o trecere de la necunoscut la cunoscut; este o interogație, o imagine răsfrântă asupra universului referențial al subiectului. Apoi, călătoria romanească este, mai întâi, dovada unei dorințe a protagonistului de a dobândi cunoașterea superioară, de a-și esențializa aventura existenței, angajându-se în marea călătorie a vieții și a cărții pe care o scrie în calitate de protagonist, erou și călător deopotrivă. Așa cum i se întâmplă și poetului latin, care ajunge, fie și împotriva voinței sale, la marginile Imperiului, cade în disperare inițial, apoi depășește acest stadiu și încearcă să cunoască și să înțeleagă noul univers doar aparent barbar unde ajunsese.

Desigur, la început, lui Ovidiu totul îi pare sumbru la Tomis și luminos la Roma, însă, treptat, raportul se va modifica. În orice caz, rămân antologice descrierile iernilor din apropierea mării și ale vânturilor cumplite, ale frigului pătrunzător care face să înghețe vinul în amfore, toate fiind influențate în mod clar de descrierile pe care Ovidiu, poetul latin, le-a făcut în *Triste* și *Pontice* (de altfel, Vintilă Horia însuși menționează acest lucru):

„Viscolul zgâlțâie acoperișul. Marea geme în depărtare și valurile se transformă, în noapte, în lungi stihii de gheață. Măine oamenii vor putea umbla pe deasupra peștilor și un vecin mai vânos decât mine va trebui să deschidă drum până la ușa mea, ca să pot ieși din casă. Nu mi-a fost dat niciodată să ascult un astfel de vaier, însoțit de ropotul zăpezii înghețate izbind pereții. Dincolo de acest urlet ascuțit, care vine asupră-mi ca un ecou de valuri, geamătul

mării pare însăși vocea nopții, ca și cum timpul ar avea un glas și l-ar face auzit într-un singur punct al pământului: aici.” (*Primul an*)

Însă apropierea de oameni, deprinderea de a vorbi limba getilor și descoperirea învățăturii lui Hristos (facilitată de credința dacilor în Zalmoxis) modifică perspectiva lui Ovidiu, iar Roma îi va apărea tot mai frecvent drept capitala coruptă a unui imprieu corupt, dominată de tirani și de o populație incapabilă să mai simtă vibrația sacralului, limitată doar (cel mult) la facilele distracții și la complimentele false:

„Poate pare curios, dar nu mi-e frică de Geți. Mi s-a spus că sunt foarte credincioși, închinându-se unui zeu unic, al cărui nume îmi scapă pentru moment. Cum ar putea un singur zeu să umple tot cerul? Dacă cerul e gol, cum credem, acest zeu trebuie să fie tare mic și tare singur în mijlocul unei tăceri și a unei singurătăți coplesitoare. Acest zeu unic, de fapt, trebuie să-mi semene, măcar în această privință.”

Totul se petrece, în opinia Monicăi Nedelcu, într-un cadru ce poate fi comparat, pe drept cuvânt, cu spațiul mioritic definit de Lucian Blaga, în *Trilogia culturii*²⁹. Iar acest spațiu este punctat de câteva elemente esențiale, precum muntele (ascensiunea pe care o întreprinde Ovidiu pe muntele sacru trimițând în mod clar la simbolismul ascensional al apropierei de transcendență), casa unde locuiește și unde învață limba getilor, ajutat de Dochia, orașul Tomis, pe care ajunge să-l cunoască și să-l iubească, șesurile întinse unde călătorește în final, în încercarea de a pleca definitiv din exil și de a se stabili pe teritoriul dacilor liberi, departe de legile romane și de deciziile arbitrare ale conducătorilor Imperiului. Numai că, acum, moartea îl va opri, iar drumul i se va încheia mai repede decât sperase, aducându-i, însă, fie și doar parțial, speranța într-o viață viitoare, după credința getilor:

„A nins mult și nici un zgomot nu mă mai ajunge. [...] Cineva a venit azi ca să mă îngrijească, a aprins focul. Cineva care-mi cunoaște obiceiurile și care vrea să mă știe scriind mai departe...”

Evident, viața lui Ovidiu, întreaga sa existență, punctată de exilul la Tomis și de drumurile pe care le întreprinde în ținuturile getilor reprezintă expresia (expresiile) mării teme a călătoriei, excelent dezvoltate de Vintilă Horia în acest roman. Iar călătoria, orice călătorie, mai cu seamă una de o astfel de anvergură, are (și) accente inițiatice. Căci, departe de a fi simpla deplasare între două puncte ale spațiului, aventura lui Ovidiu venind de la Roma la Tomis este o inițiere, marea transformare de care protagonistul are parte într-un mediu care, la început, îi pare nu doar necunoscut, ci și ostil. Însă perspectiva, așa cum menționam, se schimbă treptat. Mircea Eliade

afirma că o veritabilă inițiere implică o triplă revelație – a sacralului, a iubirii și a morții.³⁰ Iar toate aceste experiențe, însumate, deschid calea eroului implicat în complexul proces de metamorfozare spirituală către un alt nivel de înțelegere a lumii și, deopotrivă, a înțelegerii de sine. Nimic altceva decât regăsim în *Dumnezeu s-a născut în exil*, unde Ovidiu se apropie de învățătura lui Zalmoxis, presimte esența creștinismului, dar are (acum, de asemenea, la un alt nivel decât anterior, la Roma) și experiența iubirii și morții, cele două fețe ale existenței omenești.

În timpul primei sale călătorii din timpul exilului, Ovidiu îl cunoaște pe Mucaporus, soldatul roman care dezertase din armată și care, dorind „să-și descopere și să-și afirme adevărata identitate, părăsește măreția Imperiului și alege simplitatea vieții printre daci.”³¹ Exilat în accepțiunea tuturor celorlalți dar, practic, autoexilat, situat în afara Romei prin propria alegere, Mucaporus îl impresionează pe Ovidiu, care se consideră momentan incapabil de o astfel de opțiune. Cu toate acestea, intuiește de pe acum fericirea omenească a fostului soldat, împlinirea sa sufletească întru credința în Zamolxe și situarea sa, oricât de straniu ar putea să pară, deasupra oamenilor obișnuiți, mai presus de ei. Deloc întâmplător, în barca lui Mucaporus va avea Ovidiu visul simbolic cu peștele (semn de recunoaștere al primilor creștini) care se îndreaptă spre lumină, luând, finalmente, formă umană și prevestind, desigur, propria transformare a protagonistului. În cea de-a doua călătorie a sa, poetul ajunge la Poiana Mărului, unde se întâlnește cu preotul dac – exact în cel de-al patrulea an al șederii sale la Tomis. Și află, acum, mai multe despre Zamolxe, veritabilă prefigurare a viitoarei relații pe care Ovidiu o va avea cu creștinismul și cu povestea lui Mesia cel întrupat în Betleemul Iudeii, după cum a demonstrat Monica Nedelcu.

Poetul intrase, de altfel, în contact cu învățătura despre „Zeul unic”, așa cum îl numise Pitagora, unul dintre maeștrii poetului, chiar în casa și prin intermediul Dochiei, servitoarea getă care îl ajută să înțeleagă altfel lumea și viața, pe temeiul convingerii în nemurirea sufletului și al credinței în Zamolxe, căci orice suflet din el pleacă și la el se întoarce, după cum îi spune ea. Sigur că pentru un aristocrat roman nu e ușor de acceptat așa ceva, iar exact de aici derivă și aparenta îndoială sau paradoxala nesiguranță care dă uneori senzația că-l domină pe protagonistul din romanul lui Vintilă Horia. Departe de a fi expresia unei lipse de substanță a personajului, ea devine, pe nesimțite, dovada tensiunilor launtrice care-l frământă dar, în egală măsură, un excelent pretext narativ, însoțind evoluția poetului latin exilat din momentul sosirii sale la Tomis și până la pragul mării treceri din final. Astfel, el vrea să se întoarcă la Roma, dar, în realitate, e mai degrabă tentat să descopere secretele religiei getilor. Dorește să-i fie recunoscut talentul de scriitor, însă e chiar el convins că

nu mai știe să scrie în latină așa cum o făcea odinioară și, pe de altă parte, ajunge să scrie în limba locuitorilor de la gurile Dunării.

Devine, deci, un călător, aflat într-o evidentă peregrinare – care, desigur, e chiar viața sa, dar, cel puțin în egală măsură, și literatura care fusese, până atunci, atât de importantă pentru el. Îndoindu-se de sine, își reevaluează opera de până atunci, își recitește, în gând, *Metamorfozele*, meditează la *Ars amatoria* și, în acest fel, călătorește spre străfundurile propriului suflet, având abia acum și abia aici, la Tomis, curajul de a rosti toate marile adevăruri care îi vor marca ultimii ani și ultimele zile din viață, pe care o sfârșește printr-o extraordinară iluminare spirituală:

„Aș fi spus vreodată adevărul, l-aș fi întrevăzut măcar, dacă nu s-ar fi produs catastrofa? Nenorocire – fericire, nu sunt oare discipolul lui Pitagora? Chipul meu oficial n-a murit, căci în convorbirile mele cu Hoborius vorbesc de marele Augustus, [...] dar exilul mi-a dat în dar o altă față pe care aș vrea s-o șlefuiască în anii care urmează, chiar dacă mila zeului mă va aduce din nou la Roma. Nu sunt singurul care vede adevărul în momentul de față. Dar sunt singurul care îndrăznește să-l scrie.”

Considerat vinovat de a fi corupt, prin intermediul poeziei sale galant-libertine, tineretului Romei, dar și pentru apropierea sa de doctrina pitagoreică (așadar, celebra formulă „carmen et error”, care a denumit, deși, practic, nu a făcut altceva decât să adâncească misterul exilării poetului), Ovidiu este îndepărtat de la Roma și obligat să se stabilească la marginile lumii civilizate, la Tomis. Departe de prieteni și de soția sa, Fabia, rupt de galanteria de curte și de luxul vieții sale de până atunci, poetul va fi silit să pornească în căutarea propriei sale identități – de artist și de om. Și să-și redefiniească multe dintre vechile credințe. Sigur, îi rămâne, ca întotdeauna, scrisul. Dar nu-și va mai irosi talentul în complimentele de prisos adresate prea puternicilor zilei, ci va începe un dificil proces al cunoașterii de sine, concretizat în jurnalul pe care îl ține și în paginile cărui înregistrează, poate pentru prima oară cu adevărat, ceea ce simte. Devine, deci, conștient, nu doar de singurătatea sa, ci și de puterea artei lui, înțelege binecuvântarea de a putea scrie despre tot ce dorește, nemaitrebuind să respecte vechea formulă „Culta placent”, regăsindu-și, în acest fel, încrederea în sine și puterea de a merge înainte. Fără îndoială, scriind despre această transformare a lui Ovidiu, Vintilă Horia vorbește, indirect, despre el însuși și despre situația dificilă în care se găsea, rupt de locurile și oamenii care-i fuseseră apropiați, departe de țara natală, într-un exil care se va prelungi vreme de decenii. Acest lucru determină, fără îndoială, multe dintre meditațiile amare ale lui Ovidiu pe tema relației dintre artist și puterea politică, despre subordonarea pe care tiranii o cer de la oamenii de litere, pe care vor s-i

transforme în simple instrumente ale regimului lor.

Experiența lui Ovidiu la Tomis este marea călătorie a vieții sale, impresionant traseu inițiat, drum al renașterii spirituale și al împăcării cu sine, dar și revelație a Divinității. În acest fel, Vintilă Horia respectă etapele consacrate ale proceselor inițiatice, iar structura narativă a cărții este marcată de elemente spațio-temporale cu funcții estetice bine definite. Iar, dacă despre spațiu și timp s-a mai discutat în studiile critice consacrate operei lui Horia, interesant e să ne apropiem de o altă marcă specifică exilului – fie el al personajului acestei cărți, fie al autorului însuși. Și anume, limba. Iulia Kristeva a analizat situația exilaților și a vorbit despre dificultatea de a mai vorbi, de a comunica într-un spațiu necunoscut în limba maternă, dar și despre problema ce rezultă de aici – transplantarea într-o altă limbă, insuficient sau deloc cunoscută. În romanul lui Horia, personajul Ovidiu e complet dezorientat de noua limbă care se vorbește în jurul lui și pe care nu o înțelege, relația dintre personaj și spațiu fiind, în acest fel, subminată de încă un element străin, cel lingvistic. De aici nevoia sa imperioasă de a scrie – în limba latină, patria sa spirituală, pentru a-și regăsi ritmurile și a nu se simți complet pierdut în acest univers al exilului. Cu toate acestea, pierdut se simte, receptând noua lume în care a ajuns mai cu seamă prin intermediul simțurilor – auzul, văzută, pipăitul, mirosul. Tocmai de aceea, am putea vorbi, și pe bună dreptate, despre infraexilul ovidian, cel care îl înspăimântă la început pe poetul latin, dându-i senzația că e pierdut pentru totdeauna într-un univers de care nu e înțeles și pe care nu îl înțelege. Timpul însuși, la fel ca locul, suferă un proces de derealizare, Ovidiu fiind literalmente incapabil să trăiască în prezentul de la Tomis: „Dar eu ma simt la Roma, deci sunt la Roma. [...] E cumva iarna pe sfârșite? Nu sunt chiar așa de sigur. Nu poți să te încrezi în nimic în această țară. Oricum, iată soarele. Măinile-mi pot din nou să se miște. A trebuit să-mi abandonez însemnările secrete, căci era prea frig ca să pot scrie. [...] Dochia e încă indiferentă, nu știe decât puține cuvinte latinești, câteva grecești și mă învață geta, limba ei.”

Locul unde se află Ovidiu în exil e, la început, „un univers nespațializat”³² (dar, în realitate, de-a dreptul despațializat), situat în primul rând între două limbi (latina și limba geților), amenințat de așa-numita „moarte mută”, sintagma lui Vicente Llorens (incapacitatea de a comunica în limba noului spațiu de viață), care îi afectează pe mulți dintre cei plecați de pe pământul natal, mai cu seamă la începutul exilului. De aceea, Ovidiu imploră iertarea în primele scrisori pe care le scrie și cere să fie reprimat acasă, la Roma. Numai că va realiza treptat că revenirea la Roma se poate produce doar prin intermediul cuvintelor, al actului scrisului și al rememorării. De la furie și disperare, Ovidiu va ajunge la nostalgie și apoi la finala împăcare cu sine. El își simte, la început, identitatea fragmentându-se și își vede de-a dreptul eul destrămându-i-se, într-o „veritabilă criză

existențială”, după cum o numea Claudio Guillén.³³ Relația spațiu-timp e dublată, în acest fel, de cea între expresia lingvistică și tăcere, iar pentru a depăși acest stadiu, protagonistul trebuie să identifice căile de scăpare, acestea părându-i la început a fi aventurile erotice (însă ele se dovedesc în scurtă vreme a fi trecătoare și incapabile să-i mai aducă măcar bucuria pe care o simțea, cu ani în urmă, la Roma în prezența femeilor frumoase) și scrisul.

Finalitatea estetică, actul artistic îl salvează pe Ovidiu, determinându-l să caute, pentru prima dată în viața sa de poet, nu plăcerea scrisului frumos, ci bucuria adevărului artistic. Iar creația va echivala pentru el cu eliberarea, cu libertatea, doar în acest fel personajul reușind să evadeze din universul strâmt în care, la început, simte că trăiește și să se salveze de nivelul tragic al exilului, transfigurând estetic experiența personală și toate situațiile-limită în care fusese pus. Căci, desigur, viața e scurtă, însă arta rămâne eternă, poetul putând, în acest fel, să-l învingă pe Împărat, să-l ucidă simbolic pe Augustus odată cu fiecare pagină pe care o scrie: „Închid ochii și ucid. Cât de vii sunt aceste închipuiri, mai vii și mai limpezi decât însăși amintirea acestei după amieze. Închid ochii și trăiesc. *Eu* sunt poetul, *el* nu-i decât un împărat.” De altfel, *Tristele* și *Ponticele* ovidiene evidențiază chiar ele puterea poeziei în fața puterii politice și reprezintă, în felul lor, izbânda finală a lui Ovidiu de la Tomis asupra puternicilor zilei de la Roma. Literatura nu mai e, din acest moment, simpla delectare pe care o căuta artistul în capitala Imperiului, ci devine semn al încrederii în destinul său de creator, de perpetuu re-întemeietor al lumii prin cuvântul scris.

Pentru a atinge pragul eliberării și al renașterii spirituale, Ovidiu trebuie să îmblânzească, metaforic vorbind, universul în care a ajuns și, în primul rând, spațiul casei și al orașului Tomis, să le ia în stăpânire prin cunoașterea oamenilor de aici și prin deprinderea limbii lor. Deși convins, la începuturile șederii sale aici că „numai la Roma viața merită trăită; sau în Grecia”, poetul își va asuma exilul impus și se va stabili, treptat, în limba geților, ajungând să aprecieze modul lor de viață și, mai cu seamă, religia lor monoteistă și atitudinea în fața morții. Sunt, de altfel și sentimentele ce însuflețesc textul *Tristelor*. Marele Imperiu devine acum universul personal, casa unde gândurile îi pot fi libere și unde nu e obligat să se comporte în conformitate cu normele sociale romane în care, de altfel, nici nu mai crede. De aici rezultă starea de „expectativă spațială” despre care vorbea la un moment dat Monica Nedelcu, dar și integrarea progresivă în noul peisaj tomitan. În mod ironic, în acest fel Ovidiu îl înfruntă pe Augustus, extinzând fără voia acestuia granițele lumii, considerând, implicit, că și cultura și limba geților merită cunoscute și asumate ca atare. Evident, procesul nu se produce brusc, ci, asemenea inițierii ovidiene, în trepte. Cea dintâi este comunicarea în limba greacă, apoi lecțiile

de limbă getă pe care le primește Ovidiu de la Dochia – acestea sunt cheile ce deschid calea exilului lui Ovidiu către călătoriile ce vor desăvârși marea sa transformare și îi vor mijloci revelația Divinității: „Când m-am trezit, soarele era încă pe cer. Am văzut-o pe Dochia șezând, nu departe de mine, înspre mare. Arunca pietre în apă și Augustus sărea după ele, încercând să le prindă apoi ieșea și alerga ca un nebun de-a lungul plajei. Dochia râdea fără zgomot. Femeia, ca și câinele, erau fericiți că nu-i părăsisem. M-am simțit la mine acasă, în mijlocul unui mic univers prietenos, o femeie, un câine, o casă, ființe și lucruri care se obișnuiseră cu prezența mea și care ar fi suferit dacă i-aș fi părăsit.” Peisajul marin e martorul începutului metamorfozării lui Ovidiu, acum, vuietul valurilor nici nu-i mai pare amenințător poetului, iar el simte că metamorfoza sa e fără întoarcere: „Scriind aceste rânduri, mi-aduc aminte de un lucru ciudat. Așezat în fața grădinii de țară, aproape de Dochia, uitasem cu totul de nenorocirea mea și unde eram, și de ce mă aflam acolo. Prin cuvintele tinerei femei luam cunoștință de ceea ce Pitagora numise, cu cinci sute de ani înainte, *Dumnezeul unic*. Și totul se ștergea în fața acestei vești, pe care de fapt o cunoașteam, dar a cărei adevărată cunoaștere mă aștepta la capătul pământului, sub zidurile Tomisului, singură consolare posibilă. Căci nu suntem stăpânii soartei noastre.”

Astfel, protagonistul romanului lui Vintilă Horia ia, simbolic, în stăpânire noua lume în care trebuie să trăiască – iar de acum înainte va trăi, nu doar va supraviețui la Tomis. Scriitorul marchează evoluția personajului la începutul fiecărui capitol al cărții, mereu în ritmul valurilor și în tipetele pescărușilor, pe țărmul mării, unde Ovidiu regândește semnificațiile experienței Medeei și sensurile *Metamorfozelor* proprii. Se reconfigurează, așadar, treptat, noul centru al lumii și modalitățile pe care personajul le găsește pentru a se raporta adecvat la oamenii și evenimentele care se petrec aici, antologică rămânând scena în care Ovidiu trebuie să ia arma în mână, fiind martorul activ al apărării cetății de atacul inamicilor. De fiecare dată, prin trecerea de la un an la altul, Ovidiu mai face câte un pas în călătoria sa temporal-ontologică, fiecare primăvară părăndu-i mai frumoasă și mai apropiată sufletului său. Iar dacă gerul primei ierni tomitane semnifică durerea poetului alungat din lumea frumoasă cu care fusese obișnuit și, chiar mai mult, „absența Romei”³⁴, primăverile care îl înseninează, în ciuda conștiinței trecerii timpului, îi aduc împăcarea cu sine și adaptarea, apoi integrarea completă în această nouă lume:

„M-am întors târziu, era cald, seara mă-nconjura, pașnică, mă simțeam bine în mijlocul primăverii și marea îmi vorbea de departe, cu glas liniștit.”

Acel „aici” și „dincolo” despre care aminteam în paginile anterioare sunt dublate de un „înainte” și „după”, punând

personajul lui Vintilă Horia sub semnul frământărilor determinate de „marile întrebări existențiale la care ajunge să mediteze”³⁵, în primul rând problema naturii și funcției eliberatoare a cuvântului (scris) în raport cu situația sa de exilat. Nu întâmplător, el va discuta cu Comozous despre posibilitatea unei „limbi a păcii” universale, care să mijlocească legătura, comunicarea între oameni, ajutându-i să depășească toate neînțelegerile: „- Înțeleg bine că lucrurile dintr-un oraș pot să se cheme altfel la Roma decât în Troesmis. Dar că lucruri ca pământul, copacul, pasărea, să se cheme altfel când ele sunt peste tot la fel, nu pot să-o pricep. - Vrei să spui că nu ți-ar fi greu să te-nțelegi cu un țăran de la noi? - Cam așa, și mă privește cu recunoștință, ca și cum i-aș fi găsit argumentul pe care-l căuta. Într-un anumit sens, are, fără îndoială, dreptate. [...] Cuvântul păcii! Îl vom căuta încă mult timp de-acum înainte. Căci nu poate fi găsit cu una, cu două. Oamenii îl vor culege într-o zi, ca pe o floare ciudată de la marginea unui drum lung. Dar timpul nu s-a copt încă pentru o asemenea bucurie.” În acest fel, la fel ca în cazul lui Horia însuși, exilul lui Ovidiu spiritualizează ființa umană și deschide calea spre stabilirea unui nou tip de relație cu semenii și cu lumea din jur, pe care Ovidiu va ajunge nu doar să-i înțeleagă, ci și să-i iubească. Dochia, unul dintre personajele cu vocație și cu rol de veritabil inițiator în raport cu Ovidiu, îi va vorbi, în acest sens, despre religia lui Zamolxis și va deschide calea renașterii spirituale a poetului surghiunit. Iar dacă Dante din *Divina Comedie* o avea alături pe Beatrice, Dochia capătă, fie și parțial, un rol asemănător pe lângă Ovidiu.³⁶ Nu întâmplător, alături de ea va face poetul prima incursiune în țara geților, iar membrii familiei ei îi vor sta mereu aproape protagonistului, ajutându-l să depășească toate momentele de cumpănă, alinându-i suferințele și încercând să răspundă marilor sale întrebări și să-i ofere încredere în posibilitatea unei vieți noi în lumea din afara Imperiului: „Câteva zile mai târziu, am făcut, în tovarășia Dochiei, prima mea călătorie în țara Geților. Ea avusese ideea, însă nu-mi dezvălui ținta până la urmă.”

Marele prag și treapta supremă a inițierii lui Ovidiu, dublate de călătoria sa la muntele sacru al geților vor răspunde, așadar, profunde transformări pe care personajul o suferise, astfel încât, de la mijlocul romanului încolo (mai precis, începând cu cel de-al patrulea capitol) vom asista la integrarea sa progresivă în acest nou univers, pe care, însă, Ovidiu nu-l mai resimte ca fiindu-i străin, ci dimpotrivă, îl percepe drept unica realitate unde ar mai vrea (unde ar mai putea) să trăiască. Granițele primesc, la rândul lor, dimensiuni simbolice – din nou excelent analizate de Monica Nedelcu, fiind punctate de semne ce ghidează drumul lui Ovidiu și marchează evoluția și ascensiunea sa:

„Eram obosit. Ne opream din când în când la marginea cărării, la umbra brazilor negri. Scoris mă însoțea. Urca

fără greutate cărarea pieptișă și pietroasă, în timp ce eu găfăiam, după câțiva pași, oprindu-mă să-mi trag sufletul. Din fericire e vorbăreț, iar la întrebările mele primeam din plin lămuririle așteptate. La capătul drumului ne ieși înainte lăcașul preoților daci sau, mai bine, templul lor, unul din templele lor cele mai de seamă, unde urma să aflui taina lui Zamolxe. [...] Am ajuns, spre ceaul prânzului, în marginea unei poeini, *Poiana Mărului*, dar n-am văzut nici un măr pe cuprinsul ei. În mijlocul acestui vast luminiș se afla un templu de piatră cenușie, de formă rotundă, a cărui poartă era închisă.”

Treptat, poetul va ajunge să trăiască fără teamă și pe deplin împăcat cu sine pentru prima oară în viață, atingând pragul iluminării și înțelegându-și, chiar el, transformarea: „Întoarcerea la Roma este de neluat în seamă. Voi pleca cu Comozous. Nu e nicicând prea târziu și m-am învățat cu acest fel de a călători. Îmi rămân puțini ani de trăit și ar fi bine să mi-i petrec între zâmbete prietene, în mijlocul unei păduri în care centurionii n-au ajuns încă. Părăsesc acest jurnal pentru cine știe câte zile. Îl voi relua acolo.” E și dovada, pentru cititor, că Vintilă Horia a reușit să transfigureze artistic numeroase surse culturale și o mulțime de influențe extrem de diverse, pentru a crea imaginea momentului epifanic trăit de Ovidiu pe muntele sacru și pentru a pregăti, în acest fel, calea spre aplecarea lui către învățătura lui Hristos, semn al reintegrării ontologice ce marchează, în egală măsură, destinul protagonistului. Viața sa, asemenea celei a lui Mesia despre care îi va vorbi medicul Teodor

prin viu grai ori prin scrisori, reprezintă, în sine, un exil, iar calea către sine poate fi descoperită doar la capătul unor tensionate căutări menite a dezvălui partea cea mai bună, cea mai luminoasă din fiecare om. Cea pe care Ovidiu și-o descoperă doar la Tomis – unde înțelege că fără exilul care îl înspăimântase atât de mult la început, el nu ar fi devenit, nu ar fi putut deveni niciodată omul care va ajunge. Om de care, pentru prima dată în viață, se poate declara cu adevărat mândru.

Și chiar dacă nu se poate vorbi despre convertirea completă a lui Ovidiu la noua religie⁷, și nici despre vindecarea completă și definitivă a tuturor rănilor sufletești care alungarea de la Roma i le săpase în suflet, personajul romanului lui Vintilă Horia se ridică deasupra tuturor dușmanilor săi, în primul rând asupra lui Augustus, dobândindu-și pacea interioară și încrederea în perenitatea artei sale. În plus, Ovidiu înțelege importanța speranței, a încrederii în forța binelui din sine și din lume, exilul fiind, astfel, pregătirea absolut necesară pentru noua viață (fie ea și scurtă) pe care o va mai trăi la Tomis poetul. Scrisul în salvează, de asemenea, pe Ovidiu, jurnalul pe care îl ține și în care spune tot adevărul, pentru prima oară în viață, exorcizându-și toate spaimile și alungând orice neîncredere în menirea sa pe pământ.

Acknowledgement: This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Education and Research, CNCS/CCCDI - UEFISCDI, project number PN-III-P3-3.6-H2020-2020-0160, contract no. 55/2021.

Note

1. Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, ed., *Dicționarul scriitorilor români*, vol. 2: D-L (București: Editura Fundației Culturale Române, 1998), 530.
2. Monica Nedelcu, „Un roman al exilului: între nostalgia spațiului pierdut și dorul metafizic”, în Vintilă Horia, *Dumnezeu s-a născut în exil [God Was Born in Exile]*, traducere de Al. Castaing, revizuită de autor, postfață de Daniel-Rops, note biobibliografice de Ion Deaconescu (Craiova: Editura Europa, 1990), 195.
3. Georgeta Orian, „Vintilă Horia. Scandalul Goncourt sau contactul cu alteritatea agresivă”, în *Annales Universitatis Apulensis*, Series Philologica, nr. 7 (2006): 37-40.
4. Nedelcu, „Un roman al exilului”, 195.
5. Vintilă Horia, *Cavalerul resemnării. Notă finală* (Craiova: Editura Europa, 1991).
6. *Dicționarul scriitorilor români*, 531.
7. *Ibid.*, 531.
8. Nedelcu, „Un roman al exilului”, 197.
9. „Exile”, *The Oxford English Dictionary* (Oxford: Clarendon Press, 1989), 540.
10. Salvatore Battaglia, ed. *Grande dizionario della lingua italiana*, apud. Mario Sznajder, Luis Roniger, *The Politics of Exile in Latin America* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 14.
11. Claudio Guillén, *The Challenge of Comparative Literature*, translated by Cola Franzen (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 19.
12. Stefan Rossbach, „On the Metaphysics of Exile”, în *Aftermaths. Exile, Migration, and Diaspora Reconsidered*, ed. Marcus Bullock și Peter Y. Paik (New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers University Press, 2008), 76.
13. Sznajder și Roniger, *The Politics of Exile in Latin America*, 12.
14. Edward Said, „Reflections on Exile”, în *Reflections on Exile and Other Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 2002), 177.

15. Martin A. Miller, *The Russian Revolutionary Emigres*, apud Sznajder și Roniger, *The Politics*, 20.
16. Said, „Reflections on Exile”, 176.
17. Michael Hanne, „Creativity and Exile. An Introduction”, în *Creativity and Exile*, ed. Michael Hanne (Amsterdam & New York: Rodopi, 2004), 5.
18. Sznajder și Roniger, *The Politics*, 22.
19. Apud. Florea Firan, Constantin M. Popa, *Literatura diasporei* (Craiova: Editura Poesis, 1994), 270.
20. Vintilă Horia, *Dumnezeu s-a născut în exil*, traducere de Al. Castaing, revizuită de autor, postfață de Daniel-Rops, studiu de Monica Nedelcu, note biobibliografice de Ion Deaconescu (Craiova: Editura Europa, 1990), 5. (Toate citatele de pe parcursul acestei lucrări vor fi preluate din ediția menționată.)
21. Daniel-Rops, „Descoperirea unui romancier”, în Horia, *Dumnezeu s-a născut în exil*, 192.
22. Claudio Guillén, *El sol de los desterrados. Literatura y exilio* (Barcelona: Sirmio, 1995), 32.
23. Gabriel Laguna Mariscal, „Vintila Horia: la recepción clásica como modo de creación de sentido en *Dios ha nacido en el exilio*”, *Estudios Románicos* 30 (2021): 292. <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/463041>, consultat la data de 30 octombrie 2022.
24. Vlad Dobroiu, „Quête identitaire et écriture de filiation dans *Dieu est né en exil* de Vintila Horia”, *Intercâmbio* II, nr. 4 (2011): 145. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10352.pdf>, consultat la data de 30 octombrie 2022.
25. Claude Cymerman, „La literatura hispanoamericana y el exilio”, *Revista Iberoamericana*, nr. 1 (1993): 532. <https://xdoc.mx/preview/la-literatura-hispanoamericana-y-el-exilio-por-5ef7b3f0d306>, consultat la data de 30 octombrie 2022.
26. Guillén, *El sol de los desterrados*, 33-35.
27. Miguel Tudela-Fournet, „Insilio: Formas y significados contemporáneos del exilio”, *Pensamiento* 76, nr. 288 (2020): 75-87. <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/12962/11852>, consultat la data de 30 octombrie 2022.
28. Daniel-Henri Pageaux, *Literatura generală și comparată*, traducere de Lidia Bodea, cuvânt introductiv de Paul Cornea (Iași: Editura Polirom, 2000), 45.
29. Nedelcu, „Un roman al exilului”, 200-202.
30. Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions* (Paris: Gallimard, 1978), 77-78.
31. Nedelcu, „Un roman al exilului”, 201.
32. Javier Helgueta Manso, „Variaciones sobre el exilio en el *Ovidio* de Vintila Horia. Una análisis desde la sonoridad”, în *Vintilă Horia: Una mirada libre desde el exilio – homenaje en el centenario de su nacimiento*, ed. Cristina Horia Theohari, Ileana Bucurenciu și Javier Helgueta Manso (Alcalá: Editorial Universidad de Alcalá, 2020), 119.
33. Guillén, *El sol de los desterrados*, 14.
34. Ibid., 33.
35. Javier Helgueta Manso, „Variaciones”, 121.
36. P. Craciunescu, *Vintilă Horia. Translittérature et réalité* (Merygnac: Editions L'Homme indivis, 2008), apud. Javier Helgueta Manso, 122.
37. Javier Helgueta Manso, 123.

Bibliography

- Horia, Vintilă. *Dumnezeu s-a născut în exil* [God Was Born in Exile]. Translated by Al. Castaing, revised by the author, afterword by Daniel-Rops, study by Monica Nedelcu, notes by Ion Deaconescu. Craiova: Editura Europa, 1990.
- Zaciu, Mircea, Marian Papahagi, and Aurel Sasu, eds. *Dicționarul scriitorilor români*, vol. 2: D-L. Bucharest: Editura Fundației Culturale Române, 1998.
- Bishop, Karen Elizabeth. *Cartographies of Exile. A New Spatial Literacy*. New York and London: Routledge, 2016.
- Bullock, Marcus, and Peter Y. Paik, eds. *Aftermaths. Exile, Migration, and Diaspora Reconsidered*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2008.
- Cymerman, Claude. “La literatura hispanoamericana y el exilio.” *Revista Iberoamericana*, no. 1 (1993). <https://xdoc.mx/preview/la-literatura-hispanoamericana-y-el-exilio-por-5ef7b3f0d306>.
- Dobroiu, Vlad. “Quête identitaire et écriture de filiation dans *Dieu est né en exil* de Vintila Horia.” *Intercâmbio* II, no. 4 (2011): <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10352.pdf>.
- Eliade, Mircea. *La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*. Paris: Gallimard, 1978.
- Eliade, Mircea. *L'Épreuve du labyrinthe*, entretiens avec Jean-Claude Roquet. Paris: Belfond, Entretiens, 1978.
- Firan, Florea, and Constantin M. Popa. *Literatura diasporei*. Craiova: Editura Poesis, 1994.
- Guillén, Claudio. *The Challenge of Comparative Literature*. Translated by Cola Franzen. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1993.
- Frank, Søren. *Migration and Literature: Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjaerstad*. New York: Palgrave



- Macmillan, 2008.
- Guillén, Claudio. *El sol de los desterrados. Literatura y exilio*. Barcelona: Sirmio, 1995.
- Hanne, Michael. "Creativity and Exile. An Introduction." In *Creativity and Exile*, edited by Michael Hanne. Amsterdam, New York: Rodopi, 2004.
- Helgueta Manso, Javier. "Variaciones sobre el exilio en el *Ovidio* de Vintila Horia. Una análisis desde la sonoridad." In *Vintilă Horia. Una mirada libre desde el exilio – homenaje en el centenario de su Nacimiento*, eds. Cristina Horia Theohari, Ileana Bucurenciu, and Javier Helgueta Manso. Alcalá: Editorial Universidad de Alcalá, 2020.
- Laguna Mariscal, Gabriel. "Vintila Horia: la recepción clásica como modo de creación de sentido en *Dios ha nacido en el exilio*." *Estudios Románicos* 30 (2021): <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/463041>.
- Orian, Georgeta. "Vintilă Horia. Scandalul Goncourt sau contactul cu alteritatea agresivă." *Annales Universitatis Apulensis*, Series Philologica, no. 7 (2006).
- Pageaux, Daniel-Henri. *Literatura generală și comparată*. Translated by Lidia Bodea, foreword by Paul Cornea. Iași: Editura Polirom, 2000.
- Rosbach, Stefan. "On the Metaphysics of Exile." In *Aftermaths. Exile, Migration, and Diaspora Reconsidered*, edited by Marcus Bullock and Peter Y. Paik. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2008.
- Said, Edward. "Reflections on Exile." In *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
- Sznajder, Mario, and Luis Roniger. *The Politics of Exile in Latin America*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2009.
- Tudela-Fournet, Miguel. "Insilio: Formas y significados contemporáneos del exilio." *Pensamiento* 76, no. 288 (2020): <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/12962/11852>.
- Ungureanu, Cornel. *La Vest de Eden. O introducere în literatura exilului* [West from Eden: An Introduction in Exile Literature]. Timișoara: Editura Amarcord, 1995.
- Zeng, Hong. *The Semiotics of Exile in Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

IGNACIO PRAT Y LA TRANSDUCCIÓN DANTESCA

Alessandro GHIGNOLI

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga
Faculty of Philosophy and Letters, University of Malaga
E-mail: ghignoli@uma.es

IGNACIO PRAT AND THE DANTEQUE TRANSDUCTION

Abstract: In Spain during the second half of the twentieth century a certain type of poetry was born that did not find the place and the space for the debate that it undoubtedly deserved given its high linguistic and literary value. In this sense, the poetry of the Spanish poet Ignacio Prat deals with those types of writings that flank with experimentalism and with the true avant-garde itself. In this piece of work and through the study of a text entitled “Lineamenta” we will endeavor to show how the presence of a universal poet such as Dante can be perceived in the making and editing of the very text of such a poet. The proximity between literary creation and translation is proven here with the analysis of the poem, which, as we shall see, is influenced by the presence of Dante by a game of intertextual cross-references that achieve to offer us a poem of high communicative content adorned with diachronic literary materials that the Spanish poet can reuse for a text of contemporary poetry.

Keywords: Ignacio Prat, Spanish poetry, transduction, Dante

Citation suggestion: Ghignoli, Alessandro. “Ignacio Prat y la transducción dantesca.” *Transilvania*, no. 1 (2023): 50-57. <https://doi.org/10.51391/trva.2023.01.04>.



Ignacio Prat y el montaje poético en “Lineamenta”

En la escritura de vanguardia, como en las artes figurativas y plásticas, la presencia del mundo medieval está mucho más presente que ciertas presuntas ideas que surgen de afirmaciones en general de carácter futurista como la negación de cualquier historicidad cultural anterior. La destrucción del pasado, tan contestada y reivindicada por el movimiento italiano, no puede ser total; aún recordamos cómo el propio F. T. Marinetti citaba a Leonardo da Vinci como el primer gran futurista de la historia. Un pasado que, aunque desfasado, deja huellas e impresiones en el presente que son difíciles de eludir. En la poesía de matriz vanguardista el juego del retorno medieval sigue estando vigente y es fundamental en la producción de esa escritura poética específica. Los escritores, y no sólo las artes figurativas y plásticas, se han nutrido y se siguen nutriendo de ese pasado tan fecundo en la propia producción literaria.

Ignacio Prat es un poeta prácticamente desconocido para la mayoría, incluso en el mundo literario hispanohablante, pero que en su breve vida (1945-1982)

dejó publicaciones, que, aunque podríamos definir las casi como *amateur*, de considerable valor poético. La bibliografía sobre el autor es escasa y de difícil acceso (Jover 1983, Blesa 1990, 2012), como si se tratara de un poeta poco atractivo para las cuestiones críticas y antológicas¹, pero los textos del poeta aragonés y su propia poética son indudablemente de la mayor relevancia e importancia como para merecer alguna atención por nuestra parte.

La reconstrucción de un modelo de escritura personal pasa no sólo por la propia historia literaria lingüística, sino también, y cada vez más, por la del Otro, la de aquellos poetas de otra lengua que, si no estamos familiarizados con ese idioma en particular, normalmente se lee en una traducción pensada como un utensilio para entender el otro texto, pero que en cambio nunca se convierte en un lugar de reflexión para un replanteamiento profundo en y de la propia escritura. Prat será uno de esos autores que cuestionará perpetuamente su propio lenguaje, sus composiciones y borradores continuos, su hacer literario² también a través del juego lúdico y vanguardista de la poesía: “Ignacio Prat plantea casi cada uno de sus textos

como un proyecto de cifra que dé en un discurso que poco o nada tenga que ver con las concepciones usuales de lo que haya de ser un poema.”³, y es en esta perspectiva que se puede definir su procesualidad poética, en un ir y venir de proximidades, alimentaciones, ilogicidad de la escritura, destrucciones y reconstrucciones textuales. Prat, con su poesía, vivirá inmerso dentro de rupturas del sistema lógico-sintáctico en un exceso de libertad, capacidad de comprensión social e inteligencia crítica⁴;

“leer los textos de Ignacio Prat es partir hacia un universo de sinsentido, una patria donde se habla la confusión de lenguas, hacia una escritura que llegará a devorarse a sí misma –en su afán por deglutir los textos de otros–, y es también releer la poesía de las últimas décadas y, en este ejercicio, queda recompuesta la historia de las mismas al resultar Ignacio Prat como uno de aquellos poetas que más profundamente llevaron adelante la transformación, la ruptura, en este período, el de la escritura ‘novísima’”⁵.

Es en esta perspectiva en la que queremos situar aquí la obra de Prat, en ese modelo de escritura que reformula un pensamiento poético para insuflar nueva vida a la poesía en una lectura diacrónica de la misma, en ese devorar al otro por un ser ontológicamente presente, porque la fuerza expresiva de un texto procede: “non tanto o non solo da ciò che si dice, né da come lo si dice, ma piuttosto da quello che non si dice”⁶, y es en ese no decir que se levanta y se determina el edificio poético.

La reanudación de los valores del transautor⁷ entendido, en este caso, en la recreación de un texto por parte de su autor, nos lleva a contrastar en un poeta como Ignacio Prat, la posibilidad de juego y limitación del texto concebido en una suerte de autotraducción, no poética, sino de lo poético en su propia escritura. La presencia léxico-semántica de Dante, del Dante de la *Comedia*, en un poema como “Lineamenta” del libro *Trenza*⁸, verifica la habilidad del autor aragonés en ese *faire* lúdico y cultural que es la escritura literaria. La intromisión de textos ajenos o el uso de traducciones –publicadas o no– de autores no hispanohablantes está muy presente en su creación; en el poema que hemos mencionado, como veremos, la presencia de Dante es cuanto menos importante y a la vez se construye sobre una lógica pratiana que obliga a repensar la idea de la construcción de un texto poético en el sentido más clásico. Si la publicación de *Trenza* está afectada por una intertextualidad continua –por ejemplo, de los clásicos contemporáneos, españoles y extranjeros– que se entrelazan para crear una especie de texto-máquina de sabor barroco repensado en sentido vanguardista, es probablemente la visión imaginífica de Dante la que se correlaciona con la estructura textual de “Lineamenta”, que aquí recordamos:

“Bajo el tono teo

cejas rapadas
lengua cocida
según nos cuenta Brunetto.”⁹

Es el nombre de Brunetto el que en realidad remite al dictado poético de Dante, y de retorno a un poema de Guillén “Bajo la lluvia de fuego” donde en el exergo inicial el poeta castellano-leonés cita un verso del *Infierno* (XVI, v. 6): “sotto la pioggia dell’aspro martirio”¹⁰, y en el mismo texto guilleniano se cita al propio Brunetto Latini¹¹. Así, en una proyección ortogonal Ignacio Prat restablece los contactos de sus lecturas en un texto de su propia creación, o quizás de recreación. En el tercer giro del séptimo círculo del Canto XV, después de los primeros versos (1-21) donde están los sodomitas, Brunetto Latini reconoce a Dante (v. 24): “«Qual maraviglia!»”¹² que, tirándole de la túnica, le habla de Florencia, del exilio y de sus compañeros. Brunetto, con su apariencia lamentable, establece así un diálogo con Dante sobre una arena quemada y una lluvia de fuego, lluvia que recuerda el castigo de Sodoma y Gomorra en el Génesis (XIX, v. 24). El texto recupera así, en una reformulación dantesca que en el caso del poeta vallisoletano ahonda en una particular relación amorosa¹³, una poética guilleniana compuesta donde: “siempre han quedado aspectos por aclarar o han surgido interpretaciones nuevas”¹⁴. El texto de Prat se muestra entonces en una complejidad extrema si intentamos proponer una idea de lectura según cánones interpretativos que siguen una lógica más cercana a una ciencia algébrica que a un texto de poesía. Lo cierto es que el origen de casi todas las palabras de “Lineamenta” es recuperable en el texto de Dante o en la lectura que Guillén hace de Dante, y finalmente a esa particular visión pratiana de un texto literario. Pensemos en el término “Bajo” en el título del poeta de la Generación del 27, que es sin embargo una repetición de la palabra “bajo” del verso anteriormente mencionado en el Canto XVI; “tono teo” si “teo” es referible a la divinidad, “tono” es lexicalmente un término utilizado en el mundo poético y: “permite ser leído como *Divina Commedia*”¹⁵; el lema “cejas” es otra procedencia dantesca, los versos 20-21 del Canto XV lo confirman: “e si ver’ noi aguzzavan le ciglia / come ‘l vecchio sartor fa ne la cruna.”¹⁶, y el adjetivo pratiano “rapadas” es la consecuencia de la quema como consecuencia del paso por el *Infierno*. De nuevo, “lengua” presente en el verso 87 del mismo canto: “convien che ne la mia lingua si scerna.”¹⁷, se convierte en “cocida” que, como señala acertadamente Blesa, no puede ser de Dante ya que: “el poeta de Florencia quedaba a salvo del fuego, por lo que ha pasado al poema de Prat, pero ahora es la de Brunetto y sus compañeros”¹⁸; hay que señalar que “cocida” es también un término traducido del léxico de Dante y precisamente del verso 26 del Canto XV, léase el 26 y el 27: “ficcaï li occhi per lo cotto aspetto / sí che ‘l viso abbrusciato non difese”¹⁹. Así, el breve texto pratiano se sitúa en una posición de

entrecruzamiento y reformulación intertextual a través de la traducción al español de algunos versos de Dante²⁰ y, al mismo tiempo, de una lectura guilleniana del autor de la *Comedia*, para la construcción de su propio texto, que Prat hace autónomo, pero arriesgándose en una ausencia de conocimiento directo del poeta florentino a crear algunas dificultades para un lector poco atento a las múltiples referencias textuales.

El conocimiento inscrito en cada uno de los poetas o escritores en general, emerge en una composición que define el eterno contacto entre escrituras, lecturas y textos, superando los límites convencionales de enfoques cada vez más cuestionables a la hora de una interpretación unívoca y uniformada a una adjetivación nacional de la literatura. La presencia de Dante, en el caso de Ignacio Prat en el texto “Lineamenta”, pone en circulación esa linealidad de autores que superan las complejidades del mero hecho lingüístico en lo que podríamos definir como una eterna traducción de textos sobre textos sobre textos, para que la literatura y el pensamiento cognitivo del hombre puedan expandirse tanto en sus topografías literarias como en las diferentes cronologías para crear dimensiones textuales cada vez más abiertas y permeables al sentir cultural y literario de otras épocas como de otros territorios. Prat, lotmanianamente nos recuerda que la literatura es también un juego, serio y consciente, que profundiza en la búsqueda e interpretación de una percepción de la realidad, una realidad que puede ser y es la de la lectura del Otro para una definición de la propia.

Intentemos, pues, proponer el texto pratiano en una traducción italiana, que, tras el análisis, sólo puede ser sobre una base dantesca, y de vuelta también guilleniana: “Sotto il tono tèo / ciglia rapate / lingua cotta / secondo ciò che dice Brunetto.”²¹.

La traducción no puede sino recuperar las especificidades literarias del autor aragonés, formulaciones que se nutren de un poeta universal como Dante, y de un importante poeta español como Guillén; nuestra versión se siente así obligatoriamente inscrita dentro de una lectura interpretativa hecha por el propio poeta, que en un juego de espejos utiliza y traduce a Dante, a través de la mirada de Guillén, para ser luego propuesta por nosotros en una traducción al italiano que vuelve a poner en circulación los límites de un texto que nunca se queda estancado en la idea de una palabra inmóvil en la página por el simple hecho de estar impresa; recordamos por ejemplo cómo a Prat le interesaba reescribir y cambiar los poemas de sus propios libros:

“Pese a haber publicado unos cuantos textos de creación, nunca debió considerar acabado ninguno de ellos, pues las correcciones no sólo llenan las cuartillas mecanografiadas [...] sino que incluso las páginas de sus libros publicados están plagadas de anotaciones añadidas a lo impreso. A veces

las correcciones de Prat eran autocríticas tan contundentes como la de amputar páginas enteras de un libro”²².

Se trata entonces de un tipo de escritura que puede definirse como un grado más de reescritura. Prat no es simplemente –si se me permite la formulación– el traductor de las palabras de Dante que reutiliza en su verso personal, sino que se convierte en el transautor de un poema de otra lengua a la suya. Si en el original el transautor es para nosotros el que traduce en sentido poético, es decir, el que reescribe en una lengua diferente, ahora con Prat es también el que recibe la palabra del otro para hacerla suya en su propia escritura y, en consecuencia, en la literatura que acoge términos y versos tan universales como los de Dante, superando fronteras y límites. El lenguaje pratiano se conforma entonces de conexiones continuas, de lecturas sobre lecturas, de transducciones diacrónicas, de reinterpretaciones y procesualidades comunicativas, finalmente de un conjunto de textos y subtextos en un tejido, en su caso, léxico y comunicativo. En este sentido puede ser válida la postura de Barthes (1964) sobre la idea de idiolecto, referida a la escritura creativa, definida por un estilo construido en la tradición y su conjunto, y en ese lenguaje múltiple, el poeta aragonés establece una relación dialéctica consigo mismo, con su propio tiempo y con la poesía del Otro, que es, en definitiva, esa interpretación del mundo concebida como una reiteración continua de un mismo sentimiento. Allí, Prat construye un modo discursivo personal²³ en la que el lector es tomado por sorpresa, y se le impone una complejidad de lectura, obligado a recurrir a su propio conocimiento poético, tanto diacrónico (Dante) como sincrónico (Guillén); en esta deformación Prat perfila su hacer poético, en esa verdadera ruptura –utilizamos, y no por casualidad, la terminología de Castellet en su antología *Nueve novísimos poetas españoles*²⁴– que, como subrayó Nietzsche, en su destrucción creativa entre saltos genealógicos y lecturas puntuales, se define como una estructura poliédrica de escritos estratificados por el tiempo y la poética. En definitiva, un poema que es más que un poema, que obliga a percibir el otro idioma, el Otro en un sentimiento mutuo y compartible, el otro poema que es la poesía misma, por lo que el texto propuesto es un conjunto de conciencias de infinitas escrituras y reescrituras en una recolocación continua de una literatura que trasciende las fronteras geopolíticas y nacionales con sus poéticas oficiales, cuando no de las propias lenguas vistas en una perspectiva puramente lingüística y filológica. Aquí, pues, incluso el texto original ya no es un texto inmóvil, sino que vuelve a conformarse lectura tras lectura en una eterna transducción de sí mismo en el tiempo, en una inconformidad en las expectativas de una recepción en contra de una *koiné* lingüística ya predeterminada.

Si es cierto que: “Imitare significa produrre

letteratura.”²⁵, desde la época romana, la *imitatio* era una práctica muy extendida, hasta el Renacimiento, que redescubrió esta forma de escritura. El Renacimiento sintió la necesidad de canonizar una lengua vernácula no sólo en el ámbito de la vida cotidiana de la ciudad, sino también en el de la literatura. La decisión, casi obligatoria podríamos decir, de un redescubrimiento lingüístico y literario de la antigua Roma en la nueva lengua vernácula, impone una mediación reflexiva entre los supuestos imitativos que interactuarán con la traducción: “nel Duecento le parole antiche hanno dei referenti attuali, i *verba* son *res* presenti, con corrispondenze volgari immediate [...] chi legge non ha mai l'impressione di trovarsi di fronte a qualcosa di remoto nel tempo”²⁶; en época renacentista, traducir era en la práctica imitar, una situación que se ha remontado hasta la modernidad en la que es importante que intentemos verificar no sólo las lecturas de los autores leídos en traducción, sino también cuáles eran los modelos de elección personal de las poéticas y escrituras de esos mismos autores. De ahí que nuestra traducción anterior se sirva de una escritura imitativa que corrobora globalmente todas las *escrituras* del texto poético de Ignacio Prat. Sergio Solmi nos recuerda en la introducción a su *Poeti stranieri del Novecento tradotti da poeti italiani*, de 1956, que la traducción:

“potrà rassomigliare poco o molto all'originale: la cosa non ha importanza. La poesia fa ormai parte del mondo del traduttore, si materia di tutta la sua esperienza artistica e vitale, diventa fiore della sua parola, del suo pensiero profondo. È l'«imitazione» poetica, che ben conobbero gli scrittori del passato, e di cui anzi si onorarono, specie lavorando su modelli antichi ed illustri.”²⁷.

En ese gesto imitativo se aprende (*apprehendere*, ‘prender’) de verdad y en el momento en que somos prendidos por el texto, la expansión sensorial y literaria del traductor-escritor traspasa hacia experiencias de escritura que van más allá de los límites definidos de una traducción *tout court*, para convertirse en ese nuevo texto de poesía en la otra lengua. Para muchos poetas, traducir ha sido un acto de definición de sus propios estatutos lingüísticos, métricos, prosódicos, en definitiva de una poética personal que ha definido su propia poesía en esa eterna relación con la escritura de otros; en el caso de Prat la presencia de Dante, que en cierta medida impregna la poesía de Guillén –al menos en el texto “Bajo la lluvia de fuego”– se dona en un retorno imitativo, visto también como una práctica de reescritura o una especie de acción metaliteraria; la poesía se configura así en un registro de luchas internas y reposicionamientos de diálogos continuos entre poetas y textos, entre problemas epistemológicos para aceptar los diversos cruces de una cultura a otra, de un Dante que debe ser leído en la cultura de destino que se convierte en otro

lenguaje, texto de otro texto, voz poética de una voz poética nueva y diferente.

El poema “Lineamenta” se transforma entonces en un lugar de hospitalidad, de encuentro, de práctica poética. Es una morada donde se aloja el poeta, los poetas, donde ser extranjero es habitar lo continuo, donde ser acogido en la profundidad del lenguaje, en una travesía: de Dante a Prat pasando por Guillén, y en las posibles traducciones, imitaciones, lecturas y transducciones. La identidad permanece intacta, inmutable, y se define en la escucha del Otro, en la diversidad para llegar al diálogo de la poesía: “ningún texto empieza en sí mismo”²⁸, sino que es siempre desde otro texto desde donde parte el original.

Nuestro interés en la poética de Prat ha sido señalar lo fundamental que es la importancia de la traducción como construcción en el sentido histórico de las literaturas de cada lugar, desde una perspectiva antiethnocéntrica Gallego Roca subraya: “El relevante papel de las traducciones en el nacimiento de las literaturas nacionales en la Edad Media europea es indiscutible.”²⁹; y cómo, en la formación y producción de un poeta, las literaturas fuera de sus límites geográfico-literarios son significativas en el recuento y utilización de sus materiales literarios. Hay que recordar que con la llegada de la Guerra Civil de 1936–39, el mundo literario español empezó a ser conocido en Italia a través de las traducciones y el conocimiento directo de los autores y las poéticas, y como escribía Carlo Bo:

“Col '36, le cose cambiano radicalmente ed è simbolico che la guerra si apra con l'assassinio di García Lorca e la morte in esilio di Antonio Machado [...] La cultura spagnola entrò nel giro delle nostre idee e si cercò di rimediare alle colpe di una lunga vacanza, di una sciocca disattenzione.”³⁰.

Es fácil recordar las traducciones de Bo, la inmensa labor crítica y traductora de Oreste Macrì, o la presencia de traducciones de autores como Eugenio Montale que fue el primero en traducir a Jorge Guillén al italiano; las publicaciones se remontan a 1948, pero, como nos recuerda Gabriele Morelli, las traducciones fueron compuestas en los años 1928–29³¹, y la presencia de poetas y narradores españoles en Italia que tuvieron momentos de cercanía con los postulados vanguardistas como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, autores que, aparte de Lorca que fue fusilado en agosto de 1936, vivieron el exilio tras la victoria del general Franco, su producción literaria logra tener: “una notable influencia en la literatura italiana, tanto por la temática tratada en sus obras como por su ideología antifascista”³², en definitiva, toda una serie de encuentros de lecturas y traducciones no podían, ni pueden, pasar desapercibidos en las influencias de los materiales literarios de una orilla literaria a otra y en su consecuente recepción.

La tra(ns)ducción del Otro

Ignacio Prat, con sus particulares especificidades personales, demuestra cómo la presencia del Otro es ineludible, no sólo a través del conocimiento cultural, sino también mediante el uso de tra(ns)ducciones de una poesía universal que se universaliza en la lectura y reescritura del propio texto poético original; aquí las palabras de Michel Lafon pueden venir en nuestra ayuda: “Tel est l'être de l'homme des lettres: condamné, puisqu'il est tout écrit, à tout écrire, à tout s'écrire, toujours”³³. He aquí, pues, que el término original debe ser retomado y reubicado en la idea de una escritura que en el fondo nunca es completamente original, sino que debe ser vista como una transcripción continua de versos al encuentro de otros versos capaces de coser distancias y visiones. No hablamos de evolución, sino de proximidad vital en las lenguas con las lenguas a través de una palabra semantizada por momentos históricos y lingüísticos tanto diacrónicos como sincrónicos. Retomar un modelo o incluso sólo un poema significa mantener esa *energeia* humboldtiana que en última instancia es la postura de un lenguaje creativo, en la que la poesía concentra su fuerza primordial de una *poiesis* del pensamiento y la imaginación que el hombre ejerce sobre y dentro de su propia experiencia a través del paso de la mediación.

Si es cierto con Judith Woodsworth (1994) que las traducciones implican dentro de un sistema literario específico el crecimiento, y una nueva dirección de la literatura nacional, y finalmente la aparición de una nueva literatura, nos parece claro que esta estrecha relación conlleva la creación de ese traductor específico de literatura que hemos llamado transautor, es decir, aquel que realiza una reescritura y una nueva creación literaria a partir de un texto original para crear un texto original segundo que es en la práctica el texto que se da en la otra lengua. Nos ayudan las palabras de Octavio Paz: “Traducción y creación son operaciones gemelas. [...] la traducción es indistinguible muchas veces de la creación; por la otra, hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación.”³⁴, en la práctica, la proximidad, la superposición, la escucha, la permanencia en el Otro y de lo Otro, su movimiento continuo, y finalmente la fusión de palabras y escritos crean y mantienen en el tiempo una literatura que no puede sino declinarse en plural.

Así, la poética de Prat encaja en nuestro discurso desde un punto de vista del disfraz, como modelo de mascarada de re-citación de un texto que de otro se convierte en propio y ajeno, en un sentido sanguinetiano:

“il modello *ideale* di traduzione è dunque la pseudo-traduzione [...] ciò che Sanguineti vuol dirci è che [...] nella pseudo-traduzione noi vediamo smascherato dall'inesistenza di un originale un processo, normale nelle

traduzioni autentiche, di appropriazione e restituzione, verrebbe quasi da dire di *riscrittura*. [...] quello che conta è che l'interazione culturale e critica (il dialogo) tra un autore e un altro, una lingua e un'altra, o addirittura tra un tempo e un altro, produca un'opera integralmente nuova.”³⁵.

En esta perspectiva, la reescritura pratiana del yo y del Otro debe leerse, en una combinación de *détournement* y de conexión entre traductor disfrazado y actor enmascarado, que no puede sino recordar una poética artaudiana de superación de la palabra en el gesto, en la que la teatralización de la poesía conduce, en nuestro caso, a una poetización de la traducción, a una creación en términos experimentales o vanguardistas de una poesía que se asienta en una escritura de la modernidad, y que consideramos aplicable a la práctica literario-traductora de Prat.

El autor aragonés se asomará a los clásicos, no tanto desde un punto de vista filológico, sino como fuente de respeto genealógico-poético para proponer una escritura que tanto se ha perpetrado en las diferentes vanguardias del siglo XX y posteriores, de una parodia, un *pastiche*, de hibridaciones que hacen de los escritos de Prat un lugar de libertad y disidencia que, aunque no sea en un sentido puramente marxista, puede acercarnos a un sentimiento de poesía en una fórmula sanguinetiana de acercamiento entre ideología y lenguaje. La palabra se busca en el pasado propio y ajeno, para desviarse de los códigos de la vida cotidiana con sus significados y significantes impuestos, y así encontrarse en un texto que se configura utópica y ucrónicamente en un tiempo del presente construido en y con el pasado, en un tiempo discrónico donde lo representado no es único y unitario, sino que crea fracturas, solapamientos, inversiones en una poetización no cronológica, o, mejor dicho, pancronológica. Prat reordena y vuelca y reordena lo que el instante de la lectura no puede hacer, obligándonos así a repensar continuamente esa idea normalizada de la página impresa –recordemos cómo amputa sus libros y los recrea continuamente– para distorsionar la sucesión lineal de la lectura, de la comprensión, en una fragmentación del tiempo y del espacio-libro, en un cronotopo todo por reinventar. En definitiva, sólo al tomar conciencia de un análisis de la estratificación del lenguaje, de las lenguas, podemos llegar a sentirnos inmersos en sus continuos movimientos y sacudidas, y esto es aplicable a una transducción y a cualquier tipo de escritura que se defina como tal.

¿Qué críticas se pueden hacer a la práctica pratiana? La de un distanciamiento elitista de la cultura de masas, una poesía por tanto poco utilizable y que escapa a los más típicos mecanismos críticos interpretativos. El riesgo es una cierta fatiga de lectura, tal vez, pero sin duda, aunque sea para una minoría, consciente o no, el discurso pratiano forma parte de la especificidad de una literatura diferente que supera las vallas de la expectativa

de un texto literario, por lo que nos parece importante proponer una poesía que, intencionadamente o no, reivindique su propia presencia personal e individual en el mundo, creando así una actitud diferente del texto en la masa de libros, ya sean de papel o electrónicos, cada vez más abierto y, por tanto, ilimitado e inalcanzable. Se escribe y no se lee, y lo que se eleva a canon³⁶ contemporáneo, ni de corta ni de larga duración, es inofensivo para el conocimiento, y que normalmente pasa sin dejar rastro. Recordemos, precisamente en este sentido, que durante su vida Prat sólo publicará *plaquettes* y libros de unos cientos de ejemplares sin distribución editorial, una especie de presencia ausente, una forma de autoeliminación en el momento mismo de publicar, es decir, de hacer público lo que se escribe, de existir públicamente sin estar ahí, en ese preciso momento se produce una especie de fuga para sobrevivir y permanecer. La poesía de Prat está afectada por esa actitud de complementariedad poética de la escritura, sus textos, como en el caso de “Lineamenta”, se producen en un concierto de lecturas y visiones del mundo literario –Dante, pero no sólo–, de continuas recomposiciones –anulaciones, desgarros, reescrituras– del objeto poético, en la práctica, una eterna vivencia e imprescindible ruptura de la jaula de la posible homologación del escritor y el lenguaje, para un hacer libre e inalcanzable. Los riesgos son los del olvido intencionado o menos por el sistema literario, pero es un peligro que Ignacio Prat ha asumido, seguramente sabiendo las consecuencias en términos de público lector y presencia antológica en el canon poético español de su generación.

Conclusiones

Lo que hemos querido destacar en estas páginas ha sido comprobar cómo ciertas instancias poéticas conviven en un continuo entrelazamiento de la creación literaria y esa particular forma de ver la poesía de otros que apunta a una construcción propia y que, por tanto, se extiende más allá de la tradición lingüística y literaria más habitual. El caso de Ignacio Prat nos pareció sintomático en este sentido. Como ya hemos dicho, un poeta poco conocido incluso en el mundo literario español, es sin

duda un poeta e intelectual –recordemos sus notables ensayos sobre la obra de Juan Ramón Jiménez y sobre la poesía española contemporánea– de considerable interés, y también por razones historiográficas podría considerarse, junto con otros poetas, uno de los olvidados de aquella generación de los años setenta que tanto aportó en términos culturalistas a la poesía española del Siglo XX. La escritura de Prat, que no sólo recupera un sentimiento generacional en sentido estricto, sino que ha sido capaz de ampliar y amplificar sus sentimientos hacia los poemas y la poesía desde diferentes distancias, ha conseguido salvar ese lugar de reciprocidad entre la creación y la traducción, entre lo ya dicho y el nuevo decir nuevamente expresado sobre una palabra existente que está dispuesta a salir de sí misma para convertirse en el otro texto. En este sentido, el poema que hemos analizado que lleva por título “Lineamenta” lo atestigua a todos los efectos, la originalidad de la escritura poética, parece decirnos el poeta aragonés, está en la lectura del Otro, en la conformación de una forma de entender la literatura, en la que la traducción se hace implícita en la propia construcción poética, en el propio querer decir en poesía.

Por eso Ignacio Prat asume un papel relevante en la poesía española del Siglo XX y en la lectura que debemos hacer en esta parte del Siglo XXI; volver a proponer una clave interpretativa de un poeta como Prat significa no olvidar el pasado para un hoy literario. Las circunstancias, a veces editoriales, otras de mera desatención, no han hecho del poeta zaragozano un punto fijo en la historiografía literaria en España; quizá debamos revisar los términos de la importancia de una poesía que incluso en su natural contratendencia tiene su lugar en el *maremagnum* de poéticas y poetas que se han ramificado a lo largo del Siglo XX español, especialmente a partir de los años ochenta. Si pensamos en la acción literaria del autor aragonés, por un lado, la escritura poética es dotada de significado, pero al mismo tiempo más allá del signo lingüístico, por otro lado, hay un significante que inevitablemente se propone literariamente, y es también en esta encrucijada donde la escritura y la poética de Ignacio Prat pueden incluirse con mérito y razón en la literatura española contemporánea.

Notes

1. Informamos aquí de cómo ni Andrew P. Debecki (1994) ni Pedro Provencio (1988) mencionan a Prat incluso *en passant*.
2. Nos parece razón más que suficiente para que haya sido un poeta casi olvidado por la crítica oficial española, que, como ya hemos dicho, cae muy a menudo en la exaltación de poemas y poéticas de carácter realista, cuando no francamente descriptivista. Prat forma parte de una práctica discursiva de un tipo y valor totalmente diferentes. Ostracismo y casi una especie de censura democrática dirigida a golpear a quienes hacen de la escritura ese lugar de disidencia y reflexión dentro de una sociedad cada vez más uniformada y anestesiada a las voluntades y poderes de la homologación que sufre incluso el campo literario.
3. Túa Blesa, *Scriptor Ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)* (Zaragoza: Lola, 1990), 13–14.
4. Recordamos a los ensayos pratianos: *Estudios sobre poesía contemporánea* (1982); *El muchacho despatriado*. Juan Ramón Jiménez

- en Francia (1901) (1987).
5. Túa Blesa, *Scriptor Ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)* (Zaragoza: Lola, 1990), 16.
 6. Loretta Frattale, "Divagazioni sulla diade poesia-traduzione" in *Vivir es ver volver. Studi in onore di Gabriele Morelli* edited by Margherita Bernard, Ivana Rota, Marina Bianchi (Bergamo: Sestante, 2009), 240.
 7. Alessandro Ghignoli, "Il transautore nella comunicazione letteraria tradotta" *Tésto a Fronte*, n° 50, (2014), 31-47.
 8. *Trenza* (1974) será la primera publicación de Prat que tendrá una tirada de cien ejemplares.
 9. Ignacio Prat, *Para ti. 1963-1981*. (Valencia: Pre-Textos, 1983), 19.
 10. Dante Alighieri, *Divina Commedia* (Roma: Newton, 1993), 19.
 11. Los versos son el 17 y el 18: "¿Sabrán que aquel antiguo, tan ilustre / Es Brunetto Latini?" Jorge Guillén *Aire nuestro. Homenaje* (Madrid: Anaya&Mario Muchnik, 1993), 303.
 12. Alighieri, Dante. *Divina Commedia* (Roma: Newton, 1993) 19.
 13. Jorge Guillén en el mismo texto escribe: "Siempre somos, / Y con todo candor, adolescentes, / Onán multiplicado por Narciso." Jorge Guillén *Aire nuestro. Homenaje* (Madrid: Anaya&Mario Muchnik, 1993), 305.
 14. Manuel Alvar López, *Cántico. Teoría literaria y realidad poética* (Madrid: Real Academia Española, 1975), 46.
 15. Túa Blesa, *Scriptor Ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)* (Zaragoza: Lola, 1990), 61.
 16. Dante Alighieri, *Divina Commedia* (Roma: Newton, 1993), 19.
 17. *Ibid.*, 19.
 18. Túa Blesa, *Scriptor Ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)* (Zaragoza: Lola, 1990), 61.
 19. Dante Alighieri, *Divina Commedia* (Roma: Newton, 1993), 19.
 20. Dante Della Terza (1979), apoya la idea de que en el Canto XV del *Infierno*, el uso por parte de Dante de elementos léxicos que hacen referencia a Brunetto Latini es una parte integral del discurso de Dante en la *Commedia*.
 21. Traducción nuestra.
 22. José Luis Jover, "Glosa". In *Para ti. 1963-1981*, Ignacio Prat (Valencia: Pre-Textos, 1982), 6.
 23. Recordemos cómo para Antoine Berman (1999) la traducción no se había configurado como un verdadero modo discursivo.
 24. En este sentido, Blesa sostiene que Ignacio Prat y Francisco Ferrer Lerín: «pese a practicar una poesía tanto o más innovadora que los demás, quedaron excluidos de la antología de Castellet y de aquellas otras que se han hecho eco de ésta.» Túa Blesa, *Scriptor Ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)* (Zaragoza: Lola, 1990), 21. Por otro lado, Castellet escribió en el prólogo de su antología cuando definió a sus autores con características como: "la libertad formal es absoluta [...] se trata de evitar el discurso lógico, de romper la expresión silogística, para crear, en algunos casos, una "lógica razonada" y, en otros, un 'campo alógico' significante, cuya lectura exige un esfuerzo más visual que racional" in *Nueve novísimos poetas españoles* ed. José María Castellet (Barcelona: Península, 2001), 41; en fin, sólo unos pocos ejemplos para comprobar cómo todos estos son rasgos estilísticos de la escritura de Ignacio Prat que definen una poesía atenta a las mutaciones sociales y textuales del particular momento español y que podría compararse con escritos europeos más o menos contemporáneos de cierta neovanguardia. Además, Prat señala cómo la antología de los *Novísimos* de Castellet tiene un precedente en una antología editada por Juan María Marín y Fernando Villacampa, *Degeneración del 65*, publicada en 1967 pero inmediatamente retirada por la dictadura franquista, como escribe el poeta y crítico aragonés: "*Degeneración del 65*, libro muy poco citado y que, aparte de designar por primera vez con una fecha significativa la cristalización del nuevo *nosotros*, constituye el único precedente del florilegio de J. M. Castellet [...] Estoy hablando de una 'generación infeliz', de una generación (emisión) de infelicidad, no de una generación realizada" Ignacio Prat, *Estudios sobre poesía contemporánea* (Madrid: Taurus, 1982), 213, ese periodo que vio, sobre todo en la última parte de la dictadura franquista, cierta intolerancia juvenil que buscaba el más mínimo respiro y visibilidad.
 25. Nicola Gardini, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson* (Milano: Bruno Mondadori, 1997), 49.
 26. Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre* (Torino: Einaudi, 1991), 41.
 27. Sergio Solmi, "Del tradurre i versi" In *Poesie, meditazioni e ricordi. Poesie e versioni poetiche. Tomo I*, Sergio Solmi (Milano: Adelphi, 1983), 236.
 28. Emilio Lledó, *El silencio de la escritura* (Madrid: Austral, 2011), 154.
 29. Miguel Gallego Roca, *Traducción y literatura: Los estudios literarios ante las obras traducidas* (Madrid: Júcar, 1994), 125.
 30. Carlo Bo, "1936, così scoprimmo la grande Spagna". In AA.VV., *Gli spagnoli e l'Italia* (Milano: Scheiwiller, 1997), 68.
 31. Gabriele Morelli, Danilo Manera, *Letteratura spagnola del Novecento. Dal modernismo al postmoderno* (Milano: Bruno Mondadori, 2007), 91. Para profundizar en cuestiones cronológicas, nos remitimos también al artículo de María de las Nieves Muñiz Muñiz, "Le traduzioni di Montale/Guillén. Nuovi dati sulla cronologia" *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, (2000): 649-659.
 32. María Jesús Frigols Martín, Giuliano Scarpa, Gianpiero Pelegi, "Traducciones en la revista *Il Politecnico*" In *V Encuentros Complutenses en torno a la traducción* ed. Rafael Martín Gaitero (Madrid: Ediciones Complutense, 1995), 277.
 33. Michel Lafon, *Borges ou la réécriture* (Paris: Seuil 1990), 34.
 34. Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad* (Barcelona: Tusquets, 1990), 23.
 35. Luigi Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti* (Bologna: Gedit, 2004), 165.



36. Sobre el concepto de canon, el postmodernismo ha dado voz a una variedad de manifestaciones bastante singulares, aquí simplemente queremos conceptualizar el término en el ámbito de la literatura. El canon literario no puede ser personal ni grupal, sino que debe entenderse como un sistema de normas racionalizadas que se han establecido tanto histórica como geográficamente.

Bibliography

- Alighieri, Dante. *Divina Commedia* [Divine Comedy] [ca1320]. Roma: Newton, 1993.
- Alvar López, Manuel. *Cántico. Teoría literaria y realidad poética* [Canticle. Literary theory and poetic reality]. Madrid: Real Academia Española, 1975.
- Barthes, Roland. "Éléments de sémiologie". *Communications*, n° 4, (1964), 91-135.
- Berman, Antoine. *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain* [The Translation and the Letter or the Inn of the Far Away]. Paris: Seuil, 1999.
- Blesa, Túa. *Scriptor Ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)* [Scriptor Ludens (Essay on the poetry of Ignacio Prat)]. Zaragoza: Lola, 1990.
- Blesa, Túa. "Dos citas juanramonianas en la crítica de Ignacio Prat" [Two Johannramonian quotations in Ignacio Prat's criticism]. *Barataria*, n° 33, (2012): 15.
- Bo, Carlo. "1936, così scoprimmo la grande Spagna" [1936, how we discovered the great Spain]. In *Gli spagnoli e l'Italia* [The Spanish and Italy]. AA.VV., 67-8. Milano: Scheiwiller, 1997.
- Castellet, José María ed. *Nueve novísimos poetas españoles* [Nine brand-new Spanish poets] [1970]. Barcelona: Península, 2001.
- Debecki, Andrew P. *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. Kentucky: University Press of Kentucky, 1994.
- Della Terza, Dante. *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico* [Form and Memory. Essays and research on the literary tradition from Dante to Vico]. Roma: Bulzoni, 1979.
- Doležal, Lubomír. *Occidental Poetics: Tradition and Progress*. Nebraska: University of Nebraska, 1990.
- Folena, Gianfranco. *Volgarizzare e tradurre* [Volgarising and translating] [1973]. Torino: Einaudi, 1991.
- Frattale, Loretta. "Divagazioni sulla diade poesia-traduzione" [Digressions on the poetry-translation dyad]. In *Vivir es ver volver. Studi in onore di Gabriele Morelli* [To live is to see return. Studies in honour of Gabriele Morelli]. Edited by Margherita Bernard, Ivana Rota, Marina Bianchi, 235-40. Bergamo: Sestante, 2009.
- Frigols Martín, María Jesús and Giuliano Scarpa and Gianpiero Pelegi. "Traducciones en la revista *Il Politecnico*" [Translations in the journal *Il Politecnico*]. In *V Encuentros Complutenses en torno a la traducción* [5th Complutense Meetings on Translation]. Edited by Rafael Martín Gaitero, 273-79. Madrid: Ediciones Complutense, 1995.
- Gallego Roca, Miguel Ángel. *Traducción y literatura: Los estudios literarios ante las obras traducidas* [Translation and literature: literary studies in the face of translated works]. Madrid: Júcar, 1994.
- Gardini, Nicola. *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson* [The human words. Imitation in European Renaissance lyricism from Bembo to Ben Jonson]. Milano: Bruno Mondadori, 1997.
- Ghignoli, Alessandro. "Il transautore nella comunicazione letteraria tradotta" [The transauthor in translated literary communication]. *Testo a Fronte*, n° 50, (2014): 31-47.
- Guillén, Jorge. *Aire nuestro. Homenaje* [Our Air. Tribute] [1967]. Madrid: Anaya&Mario Muchnik, 1993.
- Jover, José Luis. "Glosa" [Gloss]. In *Para ti. 1963-1981* [For you. 1963-1981]. Ignacio Prat, 5-7. Valencia: Pre-Textos, 1982.
- Lafon, Michel. *Borges ou la réécriture* [Borges or the rewriting]. Paris: Seuil, 1990.
- Lledó, Emilio. *El silencio de la escritura* [The silence of writing] [1991]. Madrid: Austral, 2011.
- Morelli, Gabriele, Manera, Danilo. *Letteratura spagnola del Novecento. Dal modernismo al postmoderno* [Spanish Literature of the 20th century. From Modernism to Postmodernism]. Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves. "Le traduzioni di Montale/Guillén. Nuovi dati sulla cronologia" [The Montale/Guillén translations. New data on chronology]. *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, (2000): 649-59.
- Weber, Luigi. *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti* [Using the tools of utopia. Translation, parody and rewriting in Edoardo Sanguineti]. Bologna: Gedit, 2004.
- Woodsworth, Judith. "Translators and the Emergence of National Literature". In *Translation Study: An Interdiscipline*, edited by Mary Snell-Hornby, Franz Pöschhacker, Klaus Kaindl, 55-63. Amsterdam-Filadelfia: John Benjamins, 1994.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad* [Translation: literature and literalism] [1971]. Barcelona: Tusquets, 1991.
- Prat, Ignacio. *Estudios sobre poesía contemporánea* [Studies on contemporary poetry]. Madrid: Taurus, 1982.
- Prat, Ignacio. *Para ti. 1963-1981* [For you. 1963-1981]. Valencia: Pre-Textos, 1983.
- Prat, Ignacio. *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)* [The Depatriated Boy. Juan Ramón Jiménez in France (1901)]. Madrid: Taurus, 1987.
- Provencio, Pedro ed. *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70* [Contemporary Spanish Poetics. The generation of the 1970s]. Madrid: Hipérion, 1988.
- Solmi, Sergio. "Del tradurre i versi" [Of translating verses]. In *Poesie, meditazioni e ricordi. Poesie e versioni poetiche. Tomo I* [Poems, meditations and memories. Poems and poetic versions. Volume I]. Sergio Solmi, 235-36. Milano: Adelphi, 1983.

ROMANELE LUI CAMIL PETRESCU DIN PERSPECTIVĂ SUBSTANTIALISTĂ

Andreea POPESCU

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Lucian Blaga University of Sibiu
E-mail: mariaandreea.popescu@ulbsibiu.ro

A SUBSTANTIALIST PERSPECTIVE ON CAMIL PETRESCU'S NOVELS

Abstract: The purpose of this study is to analyse the manner in which the concepts defined in The Doctrine of Substance represent a starting point for each of Camil Petrescu's pieces of writing. After making an overview of the writer's philosophical system, I will focus on his novels in order to demonstrate how the interpretation of the literary works changes when the interconnection between the two fields in which the same writer operates, namely philosophy and literature, are taken into account.

Keywords: Camil Petrescu, substantialism, literary analysis

Citation suggestion: Popescu, Andreea. "Romanele lui Camil Petrescu din perspectivă substanțialistă." *Transilvania*, no. 1 (2023): 58-66.

<https://doi.org/10.51391/trva.2023.01.05>.



Prin intermediul acestui studiu îmi propun să ilustrez relația dintre sistemul filosofic camilpetrescian și romanele lui Camil Petrescu prin analiza influențelor asupra structurii și tehnicii românești folosite, cât și asupra evoluției evenimentelor narative și a construcției personajelor. Analiza va demonstra cum filosofia rămâne mereu substratul scrierilor camilpetresciene, neluarea în considerare a acesteia determinând uneori perceperea greșită a mizelor literaturii produsă de scriitorul substanțialist. Camil Petrescu reprezintă în spațiul românesc o figură literară complexă ce s-a afirmat în mai multe domenii de activitate, însă filosofia a reprezentat pentru el domeniul principal de interes indiferent de tipul de scriere practicat. Cu toate că la terminarea studiilor are oportunitatea de a activa ca profesor de filosofie în cadrul facultății, susținut fiind de profesorul și mentorul său P.P. Negulescu, tânărul scriitor refuză din dorința sa de a-și urma propriul plan, pe care îl stabilise deja în ceea ce privește parcursul său în domeniul literar:

„Voi scrie până la 25 de ani versuri, pentru că este vremea iluziilor și a versurilor; voi scrie între 25 – 35 de ani teatru, pentru că teatrul cere și o oarecare experiență și o anumită vibrație nervoasă; voi scrie între 35 – 40 de ani romane,

pentru că romanele cer o mai bogată experiență și o anume maturitate expresivă. Și abia la 40 de ani mă voi întoarce la filosofie, căci e mai cu minte să faci poezie la 20 și filosofie la 40 de ani”¹.

Scriitorul nu avea însă să își respecte planul, urmând să activeze simultan în mai multe arii literare, în timp ce ideile filosofice le va integra treptat în toate scrierile sale, de la poezie și scrieri jurnalistice, până în substratul textelor critice, urmând să le includă în integralitatea lor în *Doctrina substanței*, lucrare scrisă cu mari eforturi de autor în perioada celui de-al Doilea Război Mondial ce va fi publicată abia postum în anul 1988. Chiar dacă Camil Petrescu și-a câștigat prestigiul prin intermediul operelor sale literare, în special romanele și dramaturgia, perspectiva acestuia ar fi fost una diferită. Scriitorul considera filosofia ca fiind forma net superioară de scriere, iar literatura rămânea în viziunea sa doar un instrument prin care își putea exprima sub o altă formă viziunile substanțialiste. În acest sens, Marian Popa afirmă:

„Nu poate fi omis faptul că dacă operele i-au adus prestigiul, bucuriile intime i le-a dat filozofia. Literatura îl interesează relativ puțin, chiar dacă se consideră începutul carierei sale literare”².

Decizia lui Camil Petrescu de a-și elabora propriul sistem filosofic este determinată de convingerea scriitorului că filosofia și științele moderne deviaseră pe o pantă greșită, fapt datorat, din punctul său de vedere, percepției eronate a concretului, la care s-a ajuns în urma unei dezvoltări asimetrice a științelor înaintea formulării sistemelor filosofice. Crearea fondului ideatic necesar nu a mai fost posibilă, astfel că filosofia s-a găsit în situația de a se adapta la teorii științifice pre-existente, nemaiputând să le îndrume și urmând din această cauză aceeași direcție greșită. Camil Petrescu își ia așadar responsabilitatea de a scrie *Doctrina substanței* pe care o descrie ca „totalitatea științelor despre lume”, o știință a adevărului – prin care acesta se referă la certitudine – al cărei rol principal este de a corecta și modifica abaterile sistemelor anterioare. În acest sens, scriitorul își începe sistemul filosofic prin analiza ideilor unor mari filosofi precum Descartes, Hegel și Kant, ale căror teorii la contestă, identificând însă un bun punct de pornire în sistemele lui Bergson și Husserl, de la care va împrumuta anumite concepte, cum ar fi cele referitoare la cunoaștere, conștiință și experiență, pe care le va dezvolta prin prisma propriei viziuni. Înainte însă de a detalia propriu-zis aceste concepte, Camil Petrescu alege să expună în mod anticipativ metoda substanțialistă ce va constitui baza întregului sistem. Pe scurt, metoda substanțialistă, unica prin care se poate ajunge la substanța însăși, pornește de la trei întrebări fundamentale (E cu puțină cunoașterea?; Care e valoarea cunoașterii?; Care este cea mai bună metodă pentru a ajunge la ea?)* și presupune obținerea aceleiași soluții indiferent de punctul de pătrundere în obiectul concret. Alte concepte importante ce apar menționate în această etapă a *Doctrinei* și care vor fi esențiale pe parcurs sunt cele referitoare la momentele apogetice și momentele perigetice din concret prin intermediul cărora se poate atinge cunoașterea cu ajutorul intuiției prin care individului biologic poate identifica esențe sau semnificații ale obiectelor concrete. Este important să facem diferențierea dintre aceste concepte pentru a putea înțelege asocierea viziunii filosofice a lui Camil Petrescu cu perspectiva literară. Momentele perigetice pot fi multiple, iar prin acestea individul are acces doar la o cunoaștere limitată, subiectivă, prin identificarea esențelor ce se pot modifica în timp întrucât sunt doar aparente în raport cu ordinea istorică. Pe de altă parte, momentul apogetic este unic, iar intuiția dată de acesta dă accesul la cunoașterea absolută, obiectivă, prin înțelegerea semnificațiilor ce determină substanța însăși, care reprezintă în substanțialism singura realitate posibilă, permanent prezentă și de coordonatele spațiu – timp. Cunoașterea subiectivă poate fi atinsă de orice individ biologic, rezumându-se doar la a ști un număr limitat de lucruri, în timp ce cunoașterea substanțială nu poate fi atinsă decât de omul de geniu, singurul capabil de obiectivarea experienței, deci implicit și de adecvarea

permanentă la concret, indispensabilă înțelegerii substanței.

În cadrul *Doctrinei substanței*, după expunerea didactică a metodei propriu-zise, Camil Petrescu decide să o demonstreze prin abordarea unor subiecte mai teoretice precum teoria cunoașterii, ortologia și ortogeneza istoriei, urmând ca ultimele două capitole ale lucrării să reprezinte partea practică a acesteia, fiind vorba de aplicarea metodei în analize ce pornesc de la considerații referitoare la teoria valorilor și la noocrație. Astfel, în capitolul dedicat teoriei cunoașterii se face mai clar distincția dintre cunoașterea mediată, ce este iluzorie și funcționează doar în zone limitate ale concretului, și cunoașterea absolută, ce se referă la înțelegerea substanței prin certitudini general valabile. O altă distincție este cea dintre cunoașterea individuală, implicit subiectivă, și cunoașterea obiectivă ce se poate atinge prin intermediul vederii noosice și prin gândirea concretă la care se ajunge doar prin adecvarea realității istorice a concretului prin obiectivare. Subiectul se extinde și în capitolul referitor la ortologie, unde regăsim detalii despre modalitățile de obiectivare, și anume cea științifică, cea artistică și cea tehnică. Scriitorul dedică o mare parte modalității artistice, expunându-și totodată și viziunile literare – face trimiteri la scriitori precum André Gide, Marcel Proust și Paul Valéry, condamnă tradiționalismul, refuză utilizarea simbolului ca figură stilistică, abordează problema moralei în artă – . În capitolul intitulat *Ortogeneza istoriei* sunt comparate și analizate din perspectivă substanțialistă științele vechi și noi, punându-se accent pe modul de afirmarea a diferitelor tendințe de-a lungul istoriei, perspectivă similară cu teoria sincronismului dezvoltată de criticul E. Lovinescu. Prin perspectivele asupra teoriei valorilor se face în *Doctrină* trecerea de la partea teoretică la partea practică, elaborată în jurul discuției despre noocrație și posibilitățile pe care aceasta le oferă, consolidându-se pe valorile cu ajutorul cărora se menține însăși substanța întrucât, din punct de vedere substanțialist, posesia unui set complex de valori reprezintă o condiție indispensabilă existenței geniului. Camil Petrescu este de părere că odată cu intrarea științelor și filosofiei pe o pantă greșită ce se îndepărtează progresiv de concret, și politica, prin sistemele de guvernare alese, a urmat aceeași cale, menținându-se într-un echilibru istoric ce este mai degrabă regresiv, nefăcând altceva decât să promoveze mediocritatea, creând astfel un mediu ce încastrează geniul, singurul capabil să atingă substanța, ce rămâne în aceste circumstanțe într-o stare latentă. Propune așadar implementarea noocrației ca metodă de guvernare și de acțiune socială, prin care se urmărește reintegrarea inteligenței ca formă dominantă ce favorizează în același timp statutul substanței de valoare superioară ce sprijină toate celelalte valori istorice.

După expunerea în linii mari a conceptelor ce stau

la baza sistemului filosofic substanțialist, voi analiza în cele ce urmează cum sunt integrate și exploatate aceste concepte în cele două romane ale lui Camil Petrescu – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust* –, scopul fiind acela de a observa strânsa legătură dintre cele două tipuri de scriere ale aceluiași scriitor, zonă ce are multe rezultate de oferit.

Cum Camil Petrescu, din necesități de ordin metodologic, își începe expunerea sistemului său filosofic prin explicarea metodei substanțialiste propriu-zise, revenind mai apoi asupra clarificării conceptelor necesare, voi proceda în aceeași manieră, prin a observa cum metoda substanțialistă este folosită în discursul românesc. Romanul *Patul lui Procust* a primit multe aprecieri critice, printre care cea a criticului G. Călinescu, care îl consideră un simplu „dosar de existențe” ce promovează autenticitatea și anticalofilia în scrierea literară, în timp ce alți critici, precum Liviu Călin, îl privesc ca pe o reinterpretare modernă a metodei romantice a „caietelor găsite” sau a schimbului de scrisori.⁵ Interpretat însă din perspectivă substanțialistă, romanul nu reprezintă o simplă paradă a unor afinități în ceea ce privește tehnicile narative, ci ilustrează în fond principiul metodei substanțialiste – obținerea aceleiași soluții indiferent de punctul de pătrundere în obiectul concret –. Perspectiva asupra evenimentelor trăite de cele trei personaje, doamna T., Fred Vasilescu și George Demetru Ladima, nu este una individuală, limitată, ci intrarea în cursul aceluiași evenimente se face prin mai multe puncte ale concretului acestora, deznodământul fiind același indiferent de direcția narativă urmărită. Autorul fictiv are rolul de a unifica în final perspectivele subiective și de a le obiectiva în sens substanțial pentru a dezvălui cititorului semnificațiile integrale ale evenimentelor, rezultând o variantă aproape echivalentă cu realitatea istorică din saptîlul ficțional. În cadrul *Doctrinei*, regăsim și mențiuni ce fac referire la tehnicile de clarificare potrivite într-o expunere a metodei substanțialiste. Autorul se declară a fi împotriva explicației care, din punctul său de vedere, nu dă un sens obiectului analizat deoarece înlocuiește înțelegerea în profunzime a cauzei cu o descriere superficială a rezultatului, preferată fiind în schimb comparația întrucât doar plecând de la propriile sale experiențe, individul este capabil de a le generaliza, imaginându-și trăirile altui eu bazându-se pe ale sale. Preferința pentru comparație este sugerată prin mai multe pasaje din romanul *Patul lui Procust*, unul dintre acestea inclus în contextul sfatului autorului pentru Fred Vasilescu în ceea ce privește reproducerea scrisă a propriilor amintiri, excluderea explicației în scrierea narativă prin orice alt mijloc fiind fundamentată pe viziunea filosofică asupra tehnicilor necesare explicării proceselor metodei substanțialiste: „Îmi vei fi de folos numai dacă îmi vei da material, cât mai mult, chiar când ți-ar părea încărcat ori de prisos, fii prolix, cât

mai prolix. Folosește când vrei să te explici comparația, încolo nimic”⁶. Afirmatii legate de importanța exclusivă a comparației apar și cu alte ocazii în cursul romanului, spre exemplu într-una din replicile doamnei T., unde comparația este din nou înțeleasă ca având statut superior în procesul de înțelegere: „Dar pentru că te-am văzut iubitor de curse de cai, ca și mine, dă-mi voie să fac o comparație care are să-ți dovedească definitiv, dacă mai era nevoie, că nu aș putea deveni niciodată scriitoare și te va face, sper, să renunți la insistențele dumitale”⁷. Același rol al comparației se reflectă și printr-una din sublinierile lui Ladima într-un articol dintr-o revistă, articol ce apare reprodus într-una dintre note: „O comparație familiară va limpezi poate mai bine situația”⁸. Chiar dacă afirmațiile apar pe rând ca aparținând diferitelor personaje, concepția este cu siguranță cea a autorului însuși întrucât știm prea bine cum stilul, personalitatea și gândirea acestuia se reflectă într-o oarecare măsură în fiecare dintre personajele sale. În acest sens, G. Călinescu afirmă despre eroii lui Camil Petrescu: „toți sub felurite veșminte par a purta capul multiplicat al vorbitorului la persoana I”⁹. Regăsim comparația folosită cu recurență și în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, doar că de această dată nu mai este expres ilustrat rolul său de clarificare, ci avem de-a face cu rezultatele ei direct răsfrânte asupra lui Ștefan Gheorghidiu care, odată cu apariția presupusului amant, este măcinat de comparația constantă pe care Ela, soția sa, o face, fie direct sau nu, între cei doi bărbați. Pe măsură ce comparațiile sunt din ce în ce mai dese, protagonistul resimte tot mai puternic poziția de inferioritate în care este pus de către Ela, gelozia resimțită de protagonist amplificându-se și ea progresiv. Pe lângă cazurile deja amintite, observăm preferința pentru comparație ca figură de stil prin utilizarea recurentă a acestuia în cadrul narațiunii propriu-zise ori de câte ori este nevoie de o aprofundare a explicațiilor: „Prostia pe are o vedeam mi-a devenit insuportabilă, pripit, ca o încălzire și o iritație a pielii pe tot corpul”¹⁰, „Mă simțeam alb, cu tot sufletul în așteptare și liniștit ca un cadavru”¹¹, „gândurile care m-au frământat pe drum spre casă, ca o injecție care prepară un corp pentru operație”¹², „Emilia e normală ca un scris de dictando”¹³.

În procesul cunoașterii, memoria este, alături de conștiință, creatoare de imagini, procesul fiind posibil doar în interiorul eului biologic de existență căruia este condiționată și existența sa proprie întrucât singură nu se poate integra în concret. Cunoașterea adevărată, substanțialistă, nu poate fi atinsă de un individ biologic solitar, ce este subiectiv prin natura sa, ci este nevoie de un proces de obiectivare realizabil doar prin trecerea de la reprezentarea individuală la o reprezentare colectivă, globală asupra concretului. Este important însă de luat în considerare că, după cum se susține în cadrul sistemului filosofic substanțialist, doar geniile sunt capabile de

acest proces de obiectivare prin care reușesc mai apoi să descopere cunoașterea absolută. Identificăm tot acest proces substanțialist al cunoașterii exploatat în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, formula narativă a romanului bazându-se pe teoria cunoașterii expusă în *Doctrina substanței*. Prima parte a romanului ilustrează etapa subiectivă a cunoașterii: înțelegerea realității este dictată de propriile simțuri înșelătoare ale protagonistului, accentul este pus pe trăirile interioare, în timp ce lumea exterioară este ignorată fenomenologic. Recunoaștem în această etapă un protagonist limitat la propriile simțuri, care este conștient doar de ceea ce poate percepe prin propria perspectivă limitată, dominat de subiectivism și incapabil de obiectivarea ce i-ar da acces spre o cunoaștere absolută. Însă, partea a doua a romanului este cea care va întregi procesul de cunoaștere, experiența războiului fiind necesară în dezvoltarea capacității de obiectivare a protagonistului. Un aspect important este statutul de intelectul pe care îl are Ștefan Gheorghidiu întrucât, după cum am amintit, doar geniile sunt capabile de a ajunge la o cunoaștere substanțială prin intermediul procesului de obiectivare, în timp ce individul biologic obișnuit rămâne constrâns de viziunea subiectivă. Odată cu luarea în considerare a teoriei substanțialiste asupra cunoașterii, ne dăm seama că partea a doua a romanului devine fundamentală în procesul de depășire al dramei interioare a protagonistului. În lipsa experienței războiului, Ștefan Gheorghidiu nu ar fi putut trece de la realizarea individuală la cea colectivă. De altfel, de-a lungul sistemului său filosofic, Camil Petrescu pune de mai multe ori accentul pe experiența războiului ca fiind o experiență apogetică. Pentru scriitor, geniul este un agent de obiectivare care se poate exprima doar prin trei moduri: prin artă, prin știință și prin act. Ștefan Gheorghidiu este personajul camilpetrescian care ilustrează geniul ce se exprimă prin act, portretizând eroul ce își părăsește eul individual în favoarea integrării în istorie. De altfel, în cadrul teoriei valorilor, riscul pe care orice individ îl trăiește în război este exemplificat ca o adevărată valoare substanțială întrucât „Arta războiului nu e un joc artificial de șah, ci înseamnă vedere noosică și capacitate de hotărâre”¹⁴. Astfel, cea de-a doua parte a romanului *Ultima noapte...* este indispensabilă atât în evoluția evenimentelor spre atingerea unei cunoașteri substanțialiste, cât și pentru protagonist care în absența acesteia ar fi rămas încastrat în propria dramă și ar fi sfârșit probabil ca George Demetru Ladima din *Patul lui Procust*. Punctul de vedere expus aici nu este însă unul general, după cum am precizat, mulți critici nu au văzut utilitatea celei de-a doua părți. Spre exemplu, G. Călinescu afirmă în legătură cu aceasta: „Volumul II însă e un jurnal de campanie care ar fi putut să lipsească fără a știrbi nimic din substanța romanului”¹⁵. Ținem să contrazicem părerea clasicistului întrucât partea ce descrie experiența de război, care îl va face

pe Gheorghidiu capabil de înțelegerea realității în mod obiectiv, este însăși substanța concretului românesc. Prima parte nu reprezintă decât un cerc izolat din realitate, iar dacă ar fi rămas în interiorul acestuia, Gheorghidiu nu ar fi reușit să ia atitudinea din finalul romanului, ci ar fi rămas dominat de subiectivitate. O altă idee expusă în *Doctrina* ne susține în acest sens punctul de vedere: „A prevedea în sistem izolat, nu înseamnă decât a prevedea în anume sens mărginit”¹⁶. Experiența și drama protagonistului ar fi rămas izolate în lipsa reprezentării colective. Astfel, fiind mărginită prin subiectivitate, experiența traumatică a protagonistului ar fi rămas într-o zonă perigetică, al cărui reziduu generat ar fi dus la imposibilitatea depășirii dramei și implicit la autodistrugere. Însă, odată ce Ștefan Gheorghidiu are anumite intuiții esențiale generate de drama colectivă a războiului, la care a fost nevoit să se adevzeze, acesta realizează gravitatea propriei drame în dragoste ca fiind minimală și deci neglijabilă, ba chiar inutilă în raport cu adevărata dramă a unui concret istoric în care preferă să se integreze, abandonându-și individualitatea subiectivă și rămânând în finalul romanului un geniu ce a reușit să atingă cunoașterea substanțialistă.

Modul în care funcționează gândirea lui Ștefan Gheorghidiu reprezintă de fapt chiar aplicarea perspectivei substanțialiste asupra modului în care este redată o întâmplare în desfășurare prin intermediul gândirii individuale. Căsnicia lui Gheorghidiu cu Ela se afla într-o stare de echilibru până în momentul intrării celor doi în lumea cosmopolită când intervine dorința Elei de socializare, moment ce culminează odată cu plecarea bărbatului în război, distanța dintre cei doi mărindu-se considerabil. Astfel, „timpul exterior nu mai e sincron cu timpul în care e dat fluxul interior al conștiinței, nu se acoperă într-un parcurs ideatic”¹⁷, creând întârzieri în conștiința subiectului (Ștefan Gheorghidiu) care nu mai poate urmări succesiunea istorică în spațiu și timp a acțiunilor obiectului (Ela), determinând astfel nevoia de suplینire a acestora prin intermediul gândirii. Neavând acces la toate datele evenimentelor, în conștiința lui Ștefan Gheorghidiu se formează lacune ce lasă loc interpretărilor și propriilor iluzii, amplificând neliniștea acestuia prin situarea într-o zonă de indeterminare. Imaginile date în conștiință creează o perspectivă proprie, subiectivă ce diferă de cele mai multe ori de realitatea concretului. Dacă în mod normal în această realitate se pornește de la un fapt real căreia îi trebuie găsite semnificațiile, în realitatea pe care și-o creează Gheorghidiu procesul funcționează în mod invers. Pornind de la semnificația pe care singur a creat-o prin intermediul gândirii, acesta încercă să îi găsească și realitatea corespunzătoare, însă nu va reuși să facă corespondența necesară nici până în finalul romanului, întrucât cititorul rămâne în incertitudinea creată în jurul adulterului, în timp ce protagonistul preferă să renunțe. Dacă autorul ar fi urmărit reconstrucția perspectivei

realității istorice concrete, precum se întâmplă în *Patul lui Procust*, acesta ar fi integrat probabil și perspectiva Elei pentru a putea fi suprapusă cu cea a lui Gheorghidiu, însă cum scopul romanului nu este acela de a clarifica dilema asupra adulterului, cititorul nu va afla niciodată și perspectiva femeii, focalizarea narativă fiind pe eul interior al protagonistului masculin și pe procesele de transformare internă ale acestuia.

Din punct de vedere substanțialist, semnificațiile se pot modifica de fiecare dată când intervine o modificare exterioară, astfel că planul realității este perceput de fiecare individ ca o serie de semnificații, cele prezente modificându-le constant pe cele anterioare. Deoarece indivizii au o perspectivă limitată asupra obiectelor reale ce este caracterizată de „structuri schematice”¹⁸, tendința individului biologic este de a completa acele puncte din structură asupra cărora are date limitate cu semnificații false: „Ei atribuie, cu alte cuvinte, unor date absolut sărace, o bogăție relativă, alterată de semnificații neadecvate”¹⁹. Am arătat cum perspectiva asupra realității realizată în conștiința lui Ștefan Gheorghidiu este subjugată de discontinuități pe care încercă să le completeze prin intermediul propriile iluzii, gest ce reprezintă întocmai atribuirea acestor semnificații subiective, neadecvate la concret. Vedem pe parcursul romanului cum imaginea Elei se conturează doar din prisma naratorului prin modificarea schemei de semnificații atribuie acesteia. Dacă la început, în perioada intimității celor doi, Ela este percepută ca o femeie ideală, pe parcurs statutul acesteia devine din ce în ce mai incert, devenind în conștiința lui Gheorghidiu superficială, de nerecunoscut, pentru a ajunge în final complet incompatibilă cu bărbatul a cărui imagine asupra soției se modifică complet până în momentul despărțirii. Putem vorbi așadar de „prezențe exterioare, de fragmente ale realității necesare, completate cu semnificații”²⁰ întrucât protagonistul atribuie semnificațiile respective pur subiectiv, fără a le adecva la realitate, preferând să se bazeze pe realitatea sa individuală construită pe baza propriilor iluzii. La fel se întâmplă și în cazul celor doi bărbați din *Patul lui Procust* în ceea ce o privește pe Emilia Răchitaru. Ladima o idealizează la început, construindu-și prin ea imaginea femeii ideale, însă ajunge până în final să o jignească și să o desconsidere după ce află că relația lor nu era una exclusivă. Dacă percepția lui Ladima este una uniform regresivă, acest lucru nu se întâmplă și în cazul lui Fred Vasilescu, ale cărui opinii despre Emilia fluctuează. De cele mai multe ori acesta o desconsiderează și o judecă, privind-o cu superioritate, însă îi face plăcere actele sexuale cu aceasta, momente în care semnificațiile par a se schimba complet, Emilia nemaifiind la fel de dezgustătoare în ochii lui Fred atunci când îi satisface plăcerile egoiste.

Teoria valorilor reprezintă o secțiune fundamentală în substanțialism întrucât esența valorii adevărate apare doar în momentul obiectivării, deci implicit în trecerea

spre cunoașterea substanțială. „Noi socotim însă problema valorii atât de importantă încât, fără o clarificare a ei, filosofia însăși ni se pare o aventură ratată”²¹. Cea mai de jos categorie este reprezentată de pseudo-valorile subiective, numite de Camil Petrescu și valori materiale, care rămân la nivelul nevoilor umane de bază și care sunt dezvoltate de către individul biologic, precum sănătatea, forța fizică sau bunurile materiale. Personajul care rămâne la nivelul acestor valori este Ela care, odată cu primirea veștii moștenirii și cu intrarea în lumea mondenă, se simte din ce în ce mai împlinită și încearcă să-l încurajeze și pe soțul ei să se integreze în acest stil de viață. Odată cu ivirea șanseii de obținere a unor bunuri materiale, Ela pare să piardă toate valorile pe care Gheorghidiu le aprecia la aceasta, bărbatul alegând să se depărteze pentru a-și putea continua singur procesul de atingere a valorilor superioare la care aspira. Este punctul de cotitură al relației, moment în care cei doi ies din cercul izolat al relației lor și astfel tot echilibrul aparent este distrus. „Atâta vreme cât Ela și Gheorghidiu trăiesc într-un univers închis, soliditatea iubirii nu poate fi nici verificată, nici pusă la îndoială”²², dar odată cu integrarea relației într-un context spațial nou, cel al lumii mondene, punerea sub semnul întrebării a sentimentului este iminentă, cei doi începând se evolueze în direcții diferite. Modul în care funcționează conștiința celor două personaje apare a fi construită în mod evident antitetic, motiv pentru care sentimentul de iubire va evolua în mod divergent în cazul celor doi. Se observă cum Camil Petrescu a ales tema dragostei cu recurență în aproape toate scrierile sale literare, însă nu a abandonat-o nici în aria filosofică, unde alege să dezvolte procesul amorului în funcție de fazele sentimentului, situație care implică și sensul de valoare al acestuia. Definiția iubirii oferită în cadrul *Doctrinei* este următoarea: „E propriu-zis acea nevoie de autoiluzionare asupra valorilor cenestezice [valorilor individual subiective] la care recurge individul ca să-și justifice intensitatea și insistența demersurilor și ca să aibă, astfel, o mai bună părere despre el însuși. Eroticul devine sentiment și domeniul exclusiv al sincerității. Sentimentul este rezonanță organică a unei lipse ori a unei satisfacții”²³. Definiția pare a se plia perfect pe demersul întreprins de Ștefan Gheorghidiu care, din dorința de a se identifica pe sine ca fiind superior Elei, se autoiluzionează că dragostea lui este profundă, în timp ce, din punctul său de vedere, soția nu se poate ridica la același nivel al sentimentului. Autoiluzionarea îl determină să insiste și mai mult asupra demersului de descoperire a adevărului referitor la presupusul adulter. Pe măsură ce crede că ajunge mai aproape de atingerea acestei certitudini, valoarea Elei devine din ce în ce mai scăzută, în timp ce sentimentul de superioritate al bărbatului crește. Tot în cadrul acestei discuții, Camil Petrescu afirmă că viața sentimentală poate fi reconstruită prin identificarea unor faze ale

sentimentului bine stabilite, și anume: „dorință, nevoie dureroasă, satisfacție, saturație, dezgust”²⁴. Cum romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* ilustrează ciclul complet al sentimentului de iubire, și cum suntem de părere că filosofia substanțialistă se află în spatele fiecărei alegeri românești, identificarea fazelor sentimentului este deci necesară. Dorința apare în momentul în care cei doi se întâlnesc la facultate, urmat de nevoia dureroasă când cei doi petrec din ce în ce mai mult timp împreună, iar Ștefan realizează că este dependent de prezența femeii. Satisfacția apare odată cu stabilitatea în relație fundamentată mai apoi prin „căsătorie din dragoste, pe când erau săraci, schimbată la față de o moștenire neașteptată”²⁵. Ultimele două faze ale ciclului reprezintă „ceea ce e mai interesant în amor, ceea ce îl transformă într-o valoare substanțială. [...] Abia după satisfacție, începe ieșirea din bestialitate și abia în această comportare încep să capete valoare sinceritatea și toate însușirile de loialitate, căci loialitatea, nu sinceritatea, reprezintă valoarea etică, dar atunci e o valoare strict intelectuală”²⁶. Odată intrat în a doua fază a ciclului sentimentului, cuplul se confruntă cu neîndeplinirea valorii de ordin primordial, loialitatea. Începe astfel faza saturației, pe care în calitate de cititori o putem accesa doar prin prisma protagonistului masculin, a cărui senzație de saturație se amplifică pe măsură ce demersurile sale de căutare a adevărului devin din ce în ce mai insistente. Ultima fază, cea a dezgustului este atinsă în perioada războiului care determină implicit și o distanțare ce reprezintă momentul de realizare lucidă asupra dramei sale interioare pornită din cauza sentimentului. Deziluziile de la începutul relației nu pot trece astfel pragul următor spre a se transforma în valori permanente întrucât Ela rămâne în urmă, în faza pre-satisfacției, nereușind să pătrundă în a doua etapă a ciclului sentimentului, motivul fiind, din perspectiva protagonistului, lipsa de inteligență a acesteia. Femeie nu poate trece din această cauză spre o formă superioară a iubirii, caracterizată de dorința de a oferi, ci rămâne blocată în forma inferioară dominată de nevoia egoistă de a primi. Cei doi devin așadar incompatibili ca pereche amoroasă, relația sfârșindu-se prin renunțarea celui capabil de trăire superioară a sentimentului. În lipsa posibilității de transformare a sentimentului de iubire în valoare substanțială, Ștefan Gheorghidiu renunță la individualitatea sa, depășindu-și subiectivitatea prin obiectivarea valorilor pe care le deține, fapt posibil doar în contextul trăirii experienței apogetice a războiului ce îi oferă posibilitatea de a-și activa motivul supraviețuirii, motiv ce apare, în accepțiune substanțialistă, doar în cazul eroului „care-și dă viața actuală ca să trăiască în istoria neamului său”²⁷. Astfel, în cazul lui Ștefan Gheorghidiu are loc o nouă transformare dinspre subiectiv spre obiectiv, și anume trecerea de la sentiment, care rămâne subiectiv în cazul imposibilității propriei

transformări în valoare substanțială, la sensibilitate, care este pur obiectivă. „Romancierul a trebuit să-l conducă pe Ștefan Gheorghidiu până la posibilitatea ierarhizării valorilor în urma experienței războiului”²⁸. Sentimentul Elei rămâne însă la stadiul subiectiv deoarece nu reușește să fie „intensificat, durabilizat prin intelectualizare”²⁹. Gestul de încălcare a loialității poate fi privit totodată ca un act necesar de afirmare a eului, născut din complexul de inferioritate³⁰ pe care Ela îl resimte pentru prima oară în momentul discuției cu soțul ei despre filosofie, în cadrul căreia își simte inteligența și competențele subestimate. Alegerea de a o ilustra pe Ela ca fiind indiscutabil inferioară în comparație cu Ștefan Gheorghidiu, imagine ce apare de altfel permanent în decursul romanului, a determinat mulți critici să îl considere pe Camil Petrescu misogin. Analizând romanele camilpetresciene, G. Călinescu afirmă la un moment dat – „Camil Petrescu însă este misogin.”³¹, urmând să-și întărească încă o dată părerea după ce analizează și modul de construcție al personajelor – „Camil Petrescu rămâne un misogin”³². Considerăm însă că tocmai din dorința de a-și ilustra viziunea filosofică asupra dragostei, ce se combină cu credința sa în autenticitate, fapt ce îl pune în situația de a se putea identifica doar cu partea masculină, determină poziționarea femeii într-o optică permanent inferioară, intenția autorului nefiind probabil în nicio clipă de exprimare a unei atitudini misogine. Modalitatea de construcție a Doamnei T. din *Patul lui Procust* ne demonstrează acest lucru, accentuând în același timp faptul că substanțialistul nu este împotriva sexului frumos, ci împotriva lipsei de inteligență, pentru care va pleda cu ardoare ca având statut superior în cadrul discuției legate de noocrație. Același complex de inferioritatea trăit de Ela va fi resimțit și de Fred Vasilescu din *Patul lui Procust* care își reprimă din această cauză sentimentele, simțindu-se inferior alături de doamna T, o femeie pe care o percepe ca fiind prea puternică și inteligentă în comparație cu el.

Noocrația derivă în substanțialism din discuția referitoare la teoria valorilor, fiind partea aplicată a *Doctrinei* prin intermediul căreia Camil Petrescu își expune ideile referitoare la aplicarea fundamentelor substanțialiste în cadrul societății. Accentul este pus pe primatul intelectualității, ce este deținută exclusiv de geniile care integrează într-o manieră lipsită de suferință valorile colaboratoare la realizarea substanței. Printre ideile expuse, regăsim menționarea patului lui Procust, expresie pe care Camil a găsit-o destul de grăitoare încât să-și intituleze astfel unul dintre romane. Fiind împotriva dialecticului, pe care îl găsește răspunzător pentru toate contradicțiile din știință și filosofia modernă, noocratul afirmă: „Cum concretul nu suportă legea dialecticului, se creează situația patului lui Procust: concretul depășește liniile dialecticului. Atunci extremismul nu are decât de ales: sau amputează

concretul sau lărgeste principiul. Amândouă soluțiile sunt fatale”³³. Fatalismul iminent situației patului lui Procust este redat și prin romanul cu același titlu, alegerea fiind aceea de amputare a concretului întrucât personajele sunt incapabile de obiectivare a experienței, ceea ce implică și imposibilitatea de adecvare la concret, acestea determinând conflictul interior ce duce treptat la finalul violent al personajelor (în special în cazul lui Ladima). Însăși simbolul patului lui Procust devine unul de natură substanțialistă prin interpretarea camilpetresciană, a punerii la același loc a doi termeni antitetici, implicând dualitatea umană și contradicția interioară trăită de indivizi, ce crează drama pe care o trăiesc toți protagoniștii lui Camil Petrescu. Cei doi termeni pot fi reprezentați și prin intermediul unui geniu și a societății în care acesta trăiește, relație evidențiată în romanul în discuție: „Societatea e un Procust pentru Ladima și Ladima e un Procust pentru societatea sa [...] Orice individ e victimă și călău, Procust sau victima lui Procust”³⁴. Din esența noocrației ca formă de guvernare preferată în cadrul substanțialismului trebuie percepută și obsesia lui Camil Petrescu pentru personajele intelectuale și neadaptate întrucât noocrația este în fond o utopie și trebuie de asemenea luată în calcul reticența maselor în ceea ce îi privește pe intelectuali: „un individ de valoare este considerat ca periculos, pe când mediocrul este considerat ca inofensiv”³⁵. Se poate afirma că această idee caracterizează toți protagoniștii camilpetrescieni. Este cunoscut caracterul grandoman al scriitorului, el însuși fiind un inadaplat, la fel cum este cunoscută și tendința sa de a se autoportretiza prin intermediul tuturor personajelor sale, acestea devenind o reflexie a autorului. Toți protagoniștii săi sunt intelectuali, dar neadaptați social, însetați de absolut care trăiesc o dramă profundă, având în același timp iluzia de a fi stăpâni pe propria soartă, dar sunt în fapt doar victime în ordinea istorică a concertului. Despre primordialitatea inteligenței în viziunea lui Camil Petrescu și despre cum se transmite aceasta personajelor sale, Irina Petraș afirmă: „Pentru acest partizan al inteligenței, experiența minții înseamnă evidențierea unor scheme latente. Lucrul se răsfrânge și asupra personajelor. Ele nu evoluează ci se actualizează mereu într-o nouă împrejurare, urmărindu-și cu uimire încântată reacțiile. Și aici e frumusețea cărților lui Camil Petrescu”³⁶. Analizând această afirmație, deducem deci că substratul literaturii camilpetresciene stă în integrarea ideilor filosofice pe parcursul evoluției operelor întrucât actualizarea despre care vorbește autoarea este de fapt adecvarea la concret din substanțialism, ce este completată de obiectivare pentru ca individul înzestrat cu inteligență să poată atinge cunoașterea substanțială.

Un alt aspect important integrat în teoria valorilor face referire la valorile etice care se dezvoltă în cadrul colectivităților și care alcătuiesc codul moral al acestora. Romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de*

război ilustrează comparativ societatea degradată din pricina lipsei de valori eroice și a experiența războiului ce are rolul de a dezvolta „valori regulative de importanță substanțială”³⁷ precum curajul, camaraderia sau voința. Astfel, cele două părți ale romanului separă cele două colectivități, comparabile prin intermediul protagonistului care face parte succesiv din ambele, fiind deci capabil să le compare. Prima parte ilustrează societatea degradată, sortită la pieire deoarece promovează mediocritatea și insuficiențele umane, pe când cea de-a doua parte ilustrează o comunitate ce își descoperă valorile fundamentale în procesul dezvoltării vederii noosice și în atingerea substanței. Ideile referitoare la structurile sociale expuse în capitolului despre noocrație sunt poate expuse mai bine în romanul *Patul lui Procust* decât în *Ultima noapte...* deoarece, în contextul celor două povești de dragoste eșuate, este abordată și problema diferențelor dintre clasele sociale, ce gravitează în jurul condiției intelectualului într-o societate nedreaptă. Spațiul românesc expune o societate care promovează mediocritatea și amputează intelectualitatea, lucru semnalat și în *Doctrina substanței* ca fiind caracteristic modurilor curente de guvernare, și care în roman se traduce prin drama trăită de Ladima. Diferența socială se face totodată și prin intermediul mărturisirilor personajului Fred Vasilescu care îi critică pe cei inferiori lui: pe Emilia Răchitaru o desconsideră din toate punctele de vedere deoarece este lipsită de sensibilitate și inteligență, făcând parte dintr-o clasă socială inferioară, iar pe Ladima, cu toate că îi apreciază inteligența, calitatea îi este umbrită de mediul social inferior căruia îi aparține, detaliu peste care bărbatul bogat nu îl poate omite. Singura pe care nu o critică este doamna T. întrucât recunoaște la ea o serie extinsă de valori, fiind și ea parte din societatea înaltă, fapt ce îl va îndepărta pe Fred.

Tot în cuprinsul capitolului despre noocrație, Camil Petrescu revine cu considerații referitoare la paralela dintre sentiment și sensibilitate, accentul căzând pe funcțiile sensibilității care sunt indispensabile oricărui geniu. Aceste funcții se accentuează când geniul trece printr-o criză, „adică în momentele de boală [...] inteligența aceluiași om e mai mare când e bolnav. Propriu-zis e vorba de o atenție sporită”³⁸. Regăsim și această viziune integrată în ambele romane camilpetresciene. Ștefan Gheorghidiu este rănit în război, fiind nevoit să se întoarcă la București, moment în care va realiza falsa afecțiune a celor din jur, inclusiv a Elei, de care decide astfel să divorțeze. Momentul de luciditate și de inteligență dat prin prisma rănirii îl fac pe Gheorghidiu să realizeze detașarea pe care a dezvoltat-o față de societatea degradată din care și el fusese parte, hotărârea fiind de a renunța la toate acestea, atât la căsnicia sa, cât și la toate bunurile materiale pe care i le lasă Elei, finalul romanului redând imaginea unui geniu detașat care a atins cunoașterea substanțialistă prin

intermediul experienței apogetice a războiului. Boala apare și în cazul lui George Demetru Ladima, însă finalul său va fi diferit. Față de Gheorghidiu, Ladima nu are ocazia de a trece printr-o experiență apogetică care să-l ilumineze, astfel că drama sa interioară se va aprofunda din ce în ce mai mult, având și repercusiuni fizice ce culminează cu o perioadă de izolare. Situația personajului Ladima trebuie legată de o altă problematică dezbătută în *Doctrină*, și anume cea a mediului social, pentru a putea înțelege de ce evoluția sa este diferită de a lui Gheorghidiu, ținând cont că ambii au statut de geniu. În cazul lui Ladima, blocat într-o societate bolnăvicioasă, mediul social din care nu poate ieși este cel care îl va împinge atât spre boală, cât și spre disperarea care îl va determina să se sinucidă. În accepțiune substanțialistă, mediul nefavorabil îi este fatal geniului, epuizându-l prin suprimare. „Se poate spune că maladivitatea geniilor este o stare anormală provocată de un climat ostil care până la urmă este învingător”³⁹. Învingător este mediul și în cazul lui Ladima, care după săptămâni de boală decide să comită gestul final de suicid, neavând posibilitatea de a se sustrage mediului, precum a făcut-o Gheorghidiu. Astfel, prin intermediul celor două romane, Camil Petrescu reușește să illustreze ambele direcții evolutive ale geniului, un geniu suprimat de societatea care reușește să îl extermină și un geniu care se sustrage societății și reușește să atingă cunoașterea prin intermediul unei experiențe apogetice decisive. Chiar dacă și Fred Vasilescu face parte din categoria intelectualilor, cazul acestuia este unul aparte. Cu toate că ar avea toate mijloacele necesare atingerii unei cunoașteri substanțialiste, misterul care se creează în jurul construirii acestui personaj este cel care nu îi permite să facă acest lucru. Moartea sa într-un accident de avion este neașteptată și misterioasă, la fel cum este și relația cu doamna T. și despărțirea celor doi, ambele evenimente înconjurate de mister. „În plan filozofic,

misterul poate fi înțeles ca un refuz al cunoașterii, pentru că aceasta, în definiția lui Camil Petrescu, este durere”⁴⁰. Astfel, Fred Vasilescu preferă să construiască în jurul său un vâl de mister care să îl ferească de orice certitudine pe care ar putea să o genereze spre lumea exterioară, gest ce camuflează orgoliul acestuia și încercarea sa de a nu da societății ocazia să îl judece, așa cum face el cu cei din jurul său, evitând în acest fel orice șansă care i-ar putea păta imaginea și l-ar face să resimtă durere. Dacă Ladima se sinucide pentru că personalitatea sa era pusă în joc, Fred este cel care își conservă personalitatea, eliminând astfel orice posibilitate de apariție a unei drame interioare. Moartea sa neașteptată contribuie la conservarea misterului, Fred Vasilescu rămânând în aceeași umbră de incertitudine pe care singur și-o construise, colectivitatea din care acesta făcuse parte rămânând cu multe semne de întrebare în ceea ce privește adevărul său eu. Așadar și personajul Fred Vasilescu, cu toate că aparent intelectual și prosper, rămâne un inadaplat al societății, introvertit și incapabil de a comunica ceea ce simte.

Toate aceste considerente și paralele integrate în analiza din perspectivă substanțialistă a romanelor lui Camil Petrescu ne demonstrează cum literatura scriitorului rămâne întotdeauna strâns legată de concepțiile sale filosofice, universului românesc camuflând de cele mai multe ori dorința autorului de a expune idei cu fundament mult mai profund. Marian Popa este unul dintre criticii care observă statutul fundamental pe care îl are sistemului filosofic substanțialist în înțelegerea operelor camilpetresciene: „Este evident că substanțialismul, filozofia lui Camil, reprezintă oricum ar fi, singurul punct de plecare pentru interpretarea oricărui text semnat de el. [...] Filozofia redactată este anticipată de principii afirmate mai difuz sau mai concentrat în tot ceea ce a scris, de la teatru și proză la articolul politic și eseu literar”⁴¹.

Note

1. Camil Petrescu, *De vorbă cu Camil Petrescu*, interviu de Vasile Netea în *Vremea*, XV, nr. 686, 14 februarie 1943, 6–7 *apud*. Vasile Dem Zamfirescu, *Studiu introductiv la Camil Petrescu, Doctrina Substanței*, (București: Științifică și Enciclopedică, 1988), 5.
2. Marian Popa, *Camil Petrescu* (București: Albatros, 1972), 66.
3. Camil Petrescu, *Doctrina substanței I*, (București: Științifică și Enciclopedică, 1988), 54.
4. *Vezi* Camil Petrescu, *Doctrina substanței I*, 111.
5. *Vezi* Liviu Călin, *Camil Petrescu interpretat de...* (București: Eminescu, 1972), 94.
6. Camil Petrescu, *Patul lui Procust* (București: Minerva, 1976), 134.
7. *Ibid.*, 4.
8. *Ibid.*, 336.
9. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (București: Fundația Regală Pentru Literatură și Artă, 1941), 659.
10. Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (București: Jurnalul Național, 2009), 42.
11. *Ibid.*, p.44.

12. Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, 26.
13. *Ibid.*, 52.
14. Camil Petrescu, *Doctrina substanței I*, 143.
15. Călinescu, *Istoria*, 658.
16. Camil Petrescu, *Doctrina substanței I*, 124.
17. *Ibid.*, 203.
18. *Ibid.*, 289.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. Camil Petrescu, *Doctrina substanței II*, 85.
22. Popa, *Camil Petrescu*, 160.
23. Camil Petrescu, *Doctrina substanței II*, 122.
24. *Ibid.*
25. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe: Eseu despre romanul românesc* (București: 100+1 Gramar, 2002), 344.
26. Camil Petrescu, *Doctrina substanței II*, 124.
27. *Ibid.*, 98.
28. Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu* (București: Didactică și Pedagogică, 1972), 194.
29. Camil Petrescu, *Doctrina substanței II*, 125.
30. Vezi Camil Petrescu, *Doctrina substanței II*, 141.
31. Călinescu, *Istoria*, 659.
32. Călinescu, *Istoria*, 662.
33. Camil Petrescu, *Doctrina substanței II*, 134.
34. Popa, *Camil Petrescu*, 180.
35. Camil Petrescu, *Doctrina substanței II*, 138.
36. Irina Petraș, *Proza lui Camil Petrescu* (Cluj-Napoca: Dacia, 1981), 183.
37. Camil Petrescu, *Doctrina substanței II*, 138.
38. *Ibid.*, 163.
39. *Ibid.*, 165.
40. Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, 184.
41. Popa, *Camil Petrescu*, 128.

Bibliography

- Călin, Liviu. *Camil Petrescu interpretat de...* [Camil Petrescu interpreted by...]. Bucharest: Eminescu, 1972.
- Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [The History of Romanian Literature from its Origins to the Present]. Bucharest: Fundația Regală Pentru Literatură și Artă, 1941.
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe: Eseu despre romanul românesc* [Noah's Ark: Essay on the Romanian Novel]. Bucharest: 100+1 Gramar, 2002.
- Petraș, Irina. *Proza lui Camil Petrescu* [Camil Petrescu's Prose]. Cluj-Napoca: Dacia, 1981.
- Petrescu, Aurel. *Opera lui Camil Petrescu* [Camil Petrescu's writings]. Bucharest: Didactică și Pedagogică, 1972.
- Petrescu, Camil. *Doctrina substanței (I,II)* [The Doctrine of Substance]. Bucharest: Științifică și Enciclopedică, 1988.
- Petrescu, Camil. *Patul lui Procust* [The Bed of Procrustes]. Translated by Ileana Orlich. Bucharest: Minerva, 1976.
- Petrescu, Camil. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* [Last Night of Love, First Night of War]. Bucharest: Jurnalul Național, 2009.
- Popa, Marian. *Camil Petrescu*. Bucharest: Albatros, 1972.
- Zamfirescu, Vasile Dem. "Studiu introductiv" [Introductory Study]. In Camil Petrescu, *Doctrina substanței* [The Doctrine of Substance]. Bucharest: Științifică și Enciclopedică, 1988.



REVISITING THE USES OF NOSTALGIA IN POST-SOCIALIST CINEMA: RADU JUDE'S CINEMA AND DIALECTICAL IMAGES

Bogdan POPA

Department of Literature and Cultural Studies, Transilvania University, Braşov
E-mail: george.popa@unitbv.ro

REVISITING THE USES OF NOSTALGIA IN POST-SOCIALIST CINEMA:
RADU JUDE'S CINEMA AND DIALECTICAL IMAGES

Abstract: Scholars of Romanian cinema (Parvulescu & Turcuş 2021) explored the topic of nostalgia in post-socialism, but they stopped short of analyzing why directors such as Radu Jude refuse to draw on a melancholic view of the past. Similarly, film critics (Gorzo & Lazăr 2022a; Ferencz-Flatz 2017) analyzed the importance of the Jude's attunement to contemporary cultural forms, but they did not engage with his reluctance to discuss positive aspects of Romanian state socialism. By putting two apparent opposite readings of Radu Jude's films in conversation, this article investigates Jude's philosophical technique which I conceptualize as "the construction of a dialectical image". I draw on films such as *I do not care if we go down in history as barbarians* (2018), *Bad Luck Banging or Loony Porn* (2021) and the short film *The Potemkinists* (2021) to distinguish between a dialectical and a nostalgic use of the socialist past. I concentrate on three main topics: Jude's interest in capturing the materiality of the present, which he borrows from Siegfried Kracauer's cinematic materialism; the differences between Walter Benjamin's dialectics and Jude's cinema; and the use of comedy in *The Potemkinists*. My article adds to previous work on Jude's cinema (Parvulescu & Turcuş 2021; Gorzo & Lazăr 2022; Ferencz-Flatz 2018) a discussion about the uses of nostalgia in Romanian film, a subject that has not been discussed in relation to experimental and avantgarde productions.

Keywords: Radu Jude; Walter Benjamin; comedy; nostalgia; dialectics; socialism; film theory; Romanian films

Citation suggestion: Popa, Bogdan. "Revisiting the Uses of Nostalgia in Post-socialist Cinema: Radu Jude's Cinema and Dialectical Images." *Transilvania*, no. 1 (2023): 67-78.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.01.06>.



Introduction

This article investigates the Romanian director Radu Jude's relation to history and cinema in the context of his ambivalent relation to socialism. Although Jude has made films that draw on anti-communist tropes (*Uppercase Print*, 2020), he is not an anti-communist director. As Ţion argues, he is one of the few Romanian directors interested in the fascist tendencies of the postsocialist culture.¹ He directly discusses figures that were associated to historical communist parties such as Sergei Eisenstein, Isaac Babel and Radu Cosaşu. I locate

Jude in the company of Marxist-oriented theorists of film such as Siegfried Kracauer and Walter Benjamin, two authors who are key references in his work. Kracauer is an important theoretical source not only because of the importance he assigns to material history but also because of his conviction that history can be transformed through art. Benjamin is a key author for Jude because he offers descriptions of reality which point to a new and dialectical relation between the past and the present. While Jude is sensitive to economic inequality and the rise of the new Romanian right, I start from the premise that he has no interest in revisiting

Romanian socialism in a positive key, unlike other film directors such as Stere Gulea. Such attitude articulates not only a refusal of nostalgically reading socialism but, more importantly, an interest in inventing new aesthetic forms to make sense of the past. But can an artist realize compelling accounts of the past without having some sort of melancholic attachment to its loss?

Recent scholarship discussed the use of nostalgia and its formidable impact in the post-socialist reception of Romanian films such as the *Brigada Diverse* series or the reruns of films on television.² In the analysis of Constantin Parvulescu and Claudiu Turcuș, a scene in Jude's film *I do not care if we go down in history as barbarians* is indicative of a post-socialist high culture.³ According to these scholars, a representative of elite post-1989 culture, Mariana, the main character in the film, ignores how "socialist-era practices inform imaginaries and modes of remembering". In my reading of their article, they argue that Jude's film introduces a divorce from the socialist past, which does not allow for the work of mourning socialist ideas in current neoliberal times. For Parvulescu and Turcuș, nostalgia has a specialized meaning, which is different from its other conceptualizations: socialist nostalgia in post-socialist Romania recaptures "the entrepreneurial ambition and high cultural stakes specific to the grand ambitions of state socialist-era policies".⁴ Although nostalgia is a product of postsocialist ambitions, Mariana rejects it while it is successfully recuperated by new cultural formations and factions. In a different tone, the film was considered highly significant because it suggests an artistic interest in the forms of the present, such as new cultural media and changes in film industry, that makes him a key director who's attuned to both past and present. For other scholars of Romanian cinema, the film is a "highly original and robust attempt at rethinking the strategies of late-60s 'political modernist' cinema".⁵ In addition, Jude's use of humor was perceived by Andrei Gorzo and Veronica Lazăr as displaying a much-needed fresh take within a New Romanian Cinema. The uses of humor have also been a concern for theorists of aesthetics in Romanian film, which centered on their dialectical modality of representing the past.⁶

The main question in this article is whether other forms of aesthetic critique, which do not draw on nostalgia, are able to function as powerful critiques of the present. Previous films deployed nostalgia to criticize the current conditions of post-socialism because, as in the case of the historical re-runs, their contemporary success is primarily related to the present-day deficiencies within Romanian film culture.⁷ In contrast, while Jude's films engage dialectically with the past, they stay away from remembering socialism in a nostalgic key.⁸ Jude's films such as *I do not care...*, *Bad Luck Banging...*, and *The Potemkinists* offer an important view of the present, provided that, as Gorzo and Lazar have argued, such

films illuminate changes in post-socialism from the use of the video to the speed of urban life.⁹ In discussing Jude's cinematic references, I will claim that he is interested in transforming the present on screen, which is a view closer to Kracauer's view of cinema. Yet the Romanian socialist times, with its architecture, monuments, and forms of protection against market economy, seem to be ignored in Jude's treatment of the past. His ambivalent relation to socialism is theorized through his appeal to Jewish Marxist thinkers, which are circumscribed to a Jewish communist world before 1948. In *I do not care...* and *The Potemkinists* the capacity for revolutionary thinking is found in the period that has given us Isaac Babel's novel *Red Cavalry* (1924) and Sergei Eisenstein's film *Battleship Potemkin* (1925).

Jude's modality of utilizing dialectical images can serve as a counterpoint to certain forms of art that re-deploy melancholia to generate a new entrepreneurial culture. Given their close engagement with the present, Jude's aesthetic forms are in far much better position to offer a critique of contemporary capitalism, rather than the current redeployment of socialist cinema which aims to build a new national-capitalist culture.¹⁰ The crisis of the global Left was analyzed by Wendy Brown's in her *Resisting Left Melancholia* where she argued that in neo-liberal times what emerges is a Left that operates neither with a substantive critique of the status quo nor a substantive alternative to it: perhaps even more troubling, it is "a Left that is thus caught in a structure of melancholic attachment to a certain strain of its own dead past, whose spirit is deathly, whose structure of desire is backward-looking and punishing".¹¹ Instead of preserving a melancholic attachment to the past, Jude's films criticize the problems of Romania's society such as the underfunding of public education and the underlying antisemitism of many public discussions. In doing so, Jude's attunement to the present signals a capacity to understand the utilization of film on phones and social media which can serve as a springboard for a novel form of critique. In contrast to a Leftist desire that is backward-looking and punishing, a dialectical image is a mode of recapturing a revolutionary moment which reinscribes the past into the present. Yet, Jude's capacity for critique is limited by his unwillingness to see any positive potential in the legacies of Romanian socialism. Part of this limitation is given by his theoretical sources, since as Slavoj Žižek points out, the Frankfurt School (including here authors such as Kracauer and Benjamin) was marked by an "almost total absence of theoretical confrontation with Stalinism . . . in clear contrast to its permanent obsession with Fascist anti-semitism."¹² To not reflect on the good and critical parts of Stalinism can lead to a complete rejection of the socialist legacy. In addition, the recent past is the material that can provide a film director with a window into a popular mindset.¹³ Dialectical images should not be confined only to socialist authors before the Second World War, but it can strongly engage with a more

recent past that is available to a broader audience.

In the first part of the article, I explore what Jude has taken from Siegfried Kracauer's cinematic materialism and the differences between Benjamin's materialism and Jude's use of a dialectical image. In the second part, I analyze how his film *The Potemkinists* offers an artistic attempt to re-evaluate obscure socialist monuments such as *The Youth Monument*, which are located on the Danube-Black Sea canal. I conclude that Jude's films suggest that modes of articulating politics such as revolutionary Soviet enthusiasm and anti-communist martyrology are not only dated but also incapable of functioning as adequate modes of aesthetic representation.

Jude's dialectics between Kracauer and Benjamin

"Films come into their own when they record and reveal physical reality [...] Street crowds, involuntary gestures, and other fleeting impressions are its very meat. Significantly, the contemporaries of Lumière praised his films—the first to be made—for showing 'the ripple of the leaves stirred by the wind'."¹⁴ In Jude's recent films, history is filtered through a montage of elements that de-familiarize a conventional perception of history. His technique is to juxtapose disparate elements to create a novel object. For example, the opening sequences of *Odessa in I don't care...* are followed by a mockumentary presentation, where the main character, the filmmaker, speaks directly to the audience about the film she will make. The juxtaposition seeks to achieve a sophisticated perspective on both Romanian and Ukrainian past by putting them in direct contact. The history of the Romanian imperialist rhetoric, which reaches its climax with the conquest of Odessa, is denaturalized and shown as a product of war propaganda. The techniques of defamiliarization are put to innovative use to challenge the nostalgic view of Romanian war nationalism.

In his modality to work with history, Jude draws on Kracauer and Benjamin, who appear in his cinematic references in *I don't care...* and *Bad Luck Banging...* From Kracauer, Jude takes not only an interest in the description of the present but also its potential transformation on the screen. At a first level, cinematic materialism means that film needs to capture the materiality of the present. Because of his interest in urban materiality, *Bad Luck Banging* appears to have incorporated some elements of Kracauer's theory, according to a demand that the German theorist has put on theoretical productions: "intellectuals must be engaged in theorizing the unnamed aspects of contemporary reality and record them in their material and multiple density, read like indices of the making of history."¹⁵ In the first part of *Bad Luck Banging*, Jude offers a material investigation of Bucharest. This material interest in urban life is part of Kracauer's broader project to determine the place of the present in the historical process. For this endeavor, his

work entails what Hansen calls "a materialistic inquiry into the meanings and directions of modernity."¹⁶ In his utopian moments, Kracauer believed that the cinema could offer self-representation to the masses who were exposed to the process of industrialization.¹⁷ Like him, Jude focuses on marginal subjects, such as a high-school teacher in *Bad Luck Banging* and describes her reaction to the city and her surroundings. In doing so, Jude takes at heart Kracauer's lesson that cinema engages with the contradictions of modernity at the level of the senses. This is the level that Kracauer thought the impact of human technology is felt most strongly and irreversibly.

Kracauer's interest was not only phenomenological but also political because he thought that cinema can have an emancipatory orientation. Films can offer a historical map of the restructuring of the perceptive senses in the direction of including popular masses. Cinematic materialism is not only reflective, but also transformational. In Kracauer's view, films transform the elements of materiality shown on the screen. In *Bad Luck Banging*, Jude draws on an explicit quote from Kracauer, in which the theorist talks about the situation of cinema after the Holocaust. In the section "Medusa's Head" of his *Theory of Film*, Kracauer argues that Nazi films about concentration camps show to the audience horrors impossible to discuss. He quotes from Kracauer's formulation: "cinema is the polished shield of Athens."¹⁸ Because we cannot see the horrors of the crimes in their full force, the film functions for Kracauer as a shield of Athena that speaks obliquely to the horror of Nazi crimes. Jude takes Kracauer's idea and makes it a statement about art's engagement with reality. Art has the role of redeeming a reality that is hard to bear. By becoming a shield that protects us from horrors, there is a possibility to salvage images from moments of private fear and horror.¹⁹ Seeing the reflection in the mirror is more important than letting the horror affect us. Film has the capacity to transform the horror, and in doing so, it insists on an engagement with unspeakable tragedies.

Whereas Kracauer is attached to cinematic materialism, Benjamin's historical materialism deploys history to use it against hegemonic historical accounts. These are two key differences that unfold as a tension in Jude's own work. Kracauer theorizes films in their capacity to transform cinematically the material objects that are filmed. A methodology that draws on Benjamin deploys the past as an intervention in the present to re-create revolutionary situations. For Benjamin, a historical materialist needs to go back to the past to stir up its revolutionary potential for changing the present. Differently put, the role of the past is to help overcome the dominant narrative that the victors have imposed over revolutionary struggles:

"To articulate the past historically does not mean to recognize it 'the way it really was' (Ranke). It means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger.

Historical materialism wishes to retain that image of the past which unexpectedly appears to man singled out by history at a moment of danger. The danger affects both the content of the tradition and its receivers. The same threat hangs over both: that of becoming a tool of the ruling classes."²⁰

Reconstructing history is an effort to see what the past is telling us in contrast with an attempt to see it primarily as a lesson for us. He makes clear that the past is important in the long history of capitalism, which is a thesis that challenges progressive accounts that are interested only in the present.²¹ But this is not how Kracauer thinks about history. He was an early critic of Benjamin's interest in historical reconstructions of the past which run the risk for him of turning away from the present. In a review of Benjamin's work, Kracauer's objection to Benjamin's method comes to the fore: "Yet Benjamin hardly takes into account the very life he intends to stir up... He neither records the impressions of any form of that immediacy nor ever gets involved with the dominant abstract thinking. His proper material is what has been: for Benjamin, knowledge arises out of ruins."²²

Kracauer argues that the problem of history can be so overwhelming that the meaning of the present is lost in a work of art along with its materiality. Jude can be not held guilty of a shortcoming such as Benjamin's, because the present is at the heart of his artistic concerns. Differently said, Jude seems to be much closer to Kracauer in his interest in the present and immediacy. The reluctance to engage with the recent past of socialist Romania makes him, however, less aware of its continuous material and symbolic legacies.

For Jude, the past and the materiality of urban life exists primarily regarding the present. The first section of *Bad Luck Banging...* is a phenomenological exploration of the city as generator of Emi's perceptions and reactions, while the second one connects to a past that is generally traumatic and ugly. The ugly past, along its material infrastructure, is important in *I Don't Care...* The traumatic past has an overwhelming role in understanding the Romanian present. In its form of unspeakable and reenacted crimes against Jews in the Second World War, it represents an important burden that must be discussed, criticized, and understood. The past appears as history only if it a modality by which Jude gets to say something important about immediate concerns. In the end, Romanian state socialism has also experienced times of high modernization under an ideology that was supposed to work for everyone. Another area where historical materialism can be better articulated is urban history. The first part of *Bad Luck Banging...* engages in an archeology of the city to discuss a present-day history of sexual language and material objects.

Bad Luck Banging... film begins with an anecdote, just like *I don't care...* Yet the anecdote is meant to tell his audience what to expect: this a film that has a particular public in mind, which is interested in the role of racism

and liberated sexuality. If the anecdote in *I do not care...* introduced the writer Radu Cosașu and gestures at his political past as a Jewish communist, in *Bad Luck Banging* we begin the story with Emi, the main character, where she has a conversation with a Roma florist in a flower shop. The anecdote gives the comedic tone of the film. The joke is that an employee took things too *literally*, that he *literalized* them, but not in Brecht's sense, that is, he transposed them into the play as slogans, but that he drew on them without thinking. He deployed them without being aware which is the part to quote and which is the part where the author speaks. Taking a requirement to write an inscription on both parts of an object, a florist put up an obituary that read "Rest in peace and on both sides." The history of Bucharest's material changes is, however, left outside of this interrogation. Urban objects are filmed as they are in a phenomenological description and, in this respect, there is a lack of historical investigation about how they came about. A stronger historical method would not let this presentism take over the film. Immediacy is important, but as Benjamin argued, the past is *the* territory that a historical materialist can take his battles to.

The role of dialectical images and nostalgia

Radu Jude sidesteps a nostalgic view of the past because he appeals to a dialectical treatment of history. A dialectical image is product of juxtaposing an image in the present with the intention of creating a new aesthetic object. This strategy aims to bring back the revolutionary possibilities of a lost historical moment. In *I don't care...*, Jude uses the quote from Isaac Babel, along the *found footage* from Odessa, to introduce history into the narrative flow of the present. His intention seems to make history material on the screen. In such manner, the audience would be exposed to its distinct and special nature. Jude's work seeks to establish a material relationship between a document and the history we live today. Mariana reads Isaac Babel's text with a representation of Klee's Angel of History on the wall, which produces a special effect in the film. The lights placed to the right of the character make the reading a kind of séance, in which Babel, the former socialist writer killed by Stalin, is invoked to illuminate the history of the Holocaust in Transnistria. Due to the setting in which Mariana is placed, the heroine of the film seems to tell her audience that she has the power to invoke the dead. Like Benjamin's angel of history, "her coming was expected, and like every generation that preceded her, her generation was endowed with a weak messianic power, a power to which the past has claims".²³ In this scene, we understand that the past makes demands on Mariana, and especially on her ability to restore a connection with a forgotten history of the victims. The victims, in the present case, are Jewish

writers and anti-fascists like Benjamin and Babel, who in turn challenged Stalinist communism. Since the past demands a re-actualization in the present, Jude calls its audience to face the dangers of fascism that are emerging within the Romanian society.

In his recent interviews, Jude seems to give a more prominent role to Benjamin than to Kracauer. A Benjaminian aesthetic seems to acquire an outstanding dimension in his thinking. Jude's reading of both *One-way Street* and *The Arcades Project* shows that he is deeply interested in the work of the German historical materialist:

"You mentioned Walter Benjamin, and of course, and of course, mentioned in the title of this part is *One Way Street*, a book by Benjamin. He wrote the book using the street as a metaphor for a book, so I thought, what if I take Benjamin's book literally and go back to the street and turn it into a street again? Of course, he influenced me a lot, not only because of his concept of history and his insistence on the connection between past and present, but also because Benjamin is someone who is extremely attentive and caring. He looked very carefully at every little detail around him, like what was happening on a street. He wrote texts about cartoons, radio shows, toys and all kinds of things like that. So yes, there is an influence here, and perhaps a sociological drive, if I may call it that. A kind of question: if we look at the surface of things, in this case a small line in the city - that of a street - can we see something deeper? More hidden, maybe?"²⁴

Whereas Jude reads Benjamin's work as insightful because it discusses the relation between the past and present, he does not comment on its historical materialism. Differently put, Benjamin's demand "to seize the hold of a memory" does not seem to be that important to his cinematic art, while it is key to Benjamin's project.

The Arcades Project is a materialistic and historical exploration of Paris's infrastructure to revive the conditions of revolutionary potential. With regard to the *The Arcades Project* (still not translated into Romanian), here is what Jude has to say in an interview: "What Benjamin is doing there is taking the intellectual garbage of 19th century France and using these quotations from all kinds of sources, organized in a specific montage logic, to create a portrait of society using only the quotations."²⁵ Jude seems to draw primarily on a sociological understanding of the past and less of Benjamin's revolutionary aesthetic, which has as its target a deterministic view of the future. In the conception criticized by Benjamin, which was shared by Marxists around 1930s and was a key part of the ideology of the Popular Front in France, the progress can not derive from the past automatically. For the communist parties the struggle is to impose the celebration of the working class as an achieved victory. In contrast, to Benjamin this victory of the progress is an illusion which has very detrimental effects for our understanding of the past.²⁶

While Jude privileges the present, his conception of history is part of broader understanding of how post-Marxists scholars should engage with the past. It is thus closer to Frederic Jameson's understanding of history, to whom history is not a material history that would lead to an objectification of the world, in the sense of Georg Lukács's theory, but rather to its redeployment in new material conditions and social. Let's recall Jameson's passage where he comments that history is "that which hurts":

"Conceived in this sense, History is what hurts, it is what refuses desire and sets inexorable limits to individual as well as collective praxis, which its 'ruses' turn into grisly and ironic reversals of their overt intention."²⁷

In Jameson's conceptualization, history is an effect of something unknowable. History is neither the locomotive moving forward (for example, how the image of the communist parties was constructed in Stalinist times), nor that of the brake that the revolution offers to its inexorable advance (as in Benjamin's dialectical image). History is an implacable necessity that produces alienating effects and offers unexpected reversals of our intention to subject it to our desires. For Jameson, history has the role of escaping our desire to control it.

In my reading of Jude's understanding of history, it seems that he locates it in the past, provided that has unconscious effects on the way we relate to each other. Totalitarianism, either communist or fascist, still hurts because it puts a barrier in front of our attempts to live a better life. Drawing on diverse theoretical sources such as Isaac Babel, Hannah Arendt, Radu Cosașu, and Walter Benjamin, Jude suggests in *I don't care...* that history is no longer the inexorable force of some events, but their destabilizing effect on us today. Jude's interest in history makes him bring to stage not only text or *found footage*, but also real material objects such as a tank. This object has a highly affective and political value because soldiers died during the 1989 events that overthrew Nicolae Ceaușescu. The camera focuses on the physical presence of this machinery, which is touched and looked at for a long time by Mariana (Ioana Iacob). It is deployed as way for us to question the relationship that traumatic history has with the present. Faced with the simple attitude of naturalizing objects as what they are, Mariana reacts affectively to the presence of material objects. She quotes Marx in English, from *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* who famously remarked about the role of heroic figures in history, from Napoleon the first to Napoleon the third: "first as tragedy, then as farce".

The quote has the role of providing a framework for the historical reconstruction. It shows us that the director is pondering about the problems of transferring history into the present. The insistence on the historical object is demonstrated by inserting photos of the massacres on the screen, which are complemented by the

voiceover of the characters. History does not only hurt in an abstract way because it leads to Romanian nationalistic phantasies. It can also be felt materially, in the texture of the tank destroyed in December 1989. The scene in which the heroine touches the tank with the sensitivity of the artist who wants to understand its wounds and traumas is exemplary for a vital cultural direction in Romania, which interrogates the role of traumatic history on the present. Jude's films are thus part of broader cultural front, which is exemplified by Adina Pintilie's *Touch me not* (2017), which explores the question of psychological trauma and healing, but which leaves aside the problem of history.

Is Radu Jude's Mariana a materialist historian, as Walter Benjamin had in mind when he wrote *Theses on History*? She is presented to us as an artist who seeks to reflect on history. She seems to fit Jameson's definition according to which a materialist wishes to identify the alienating experiences of the present. But is Mariana, as Benjamin understood it, a researcher of capitalism and its chronic phases of fascism? Is Mariana interested in a material experience, that is of how objects have been transformed by the evolution of capitalism into commodities? Does she want to unbury the past to challenge the history that the victors are giving to us? Is Mariana, as Benjamin asks from a historical materialist, a presence that "interrogates all the victories, present or past, of the conquerors?"²⁸

The danger of fascism is at the heart of Jude's artistic concerns in this film. In this sense, Mariana takes possession of the memory of the Holocaust, so that she illuminates it when an imminent danger manifests itself in the present. For Jude, there is a fascism that has become powerful and perhaps ubiquitous, and the film challenges a predominant public indifference to its danger. In this sense, Jude interrogates the great history of the triumphant Romanian nation by counterposing with the history that Isaac Babel offers us in his literature. Jude brings us to a state of urgency in which we feel that we must be aware of a danger: the danger is that fascism is already here in our lives. Yet does the film allow us to take what Benjamin calls a "tiger leap into the past"? Does it recreate a revolutionary moment?²⁹ There are moments in his films when that possibility is raised. When Jude touches on the question of fashion, such moments could constitute an entry to talk about the redeployment of the past in new clothes. Because Mariana is depicted with an old rifle at the beginning of the scene, such appearance gestures to the theme of a revolutionary rupture. Later, however, Mariana has no fashion-related interest in the figures from the past. The actress is mostly depicted in modern dresses or jeans without major historical references. In another scene, while walking to find an adequate costume for his characters, Mariana finds old clothes used in a "zombies versus Wermacht" movie. This scene hints at the possibility that Mariana could dress up as a zombie coming from the past to fight fascism. She ends up, however, dressed in a Nazi military coat. This

is why Mariana's orientation as a historical materialist is not fully articulated. When Benjamin's angel appears on the wall of Mariana's room, he is not re-enacting a revolutionary moment from the past. In turn, the scene deploys a much narrow understanding of a materialist method, which is concentrated on processing the traumatic history of the past.

Comedy as a Revolutionary genre

In the third section, I want to reflect on Radu Jude's dialectical method that rejects a melancholic view of the past. As opposed to a much more didactic film such as *The Exit of the Trains* (2020), his *Bad Luck Banging...* and short *The Potemkinists* suggest a deeper reflection on comedy as a genre. He is not alone in thinking about the privileged role of comedy in relation to our social circumstances. Comedy appears as a privileged modality that can seize the current historical transformations, which are difficult to articulate in other artistic forms. Also, the advantage of comedy, as Marx argued, is that it signals an important historical shift, when one regime of representation is replaced by another one.³⁰ In Marx's succinct prose, the comedy "carries an old form to the grave".³¹ This conceptualization opens the conversations about new modes of representation that come after the previous ones have slowly disappeared. It is particularly significant that this discussion takes place during a context where various scholars engage with the question of what comes next in Romanian cinema. In the formulation of Gorzo & Lazăr, "The present moment is difficult to describe, apart from its being post-NRC. As for the Romanian cinema of the future, there's less certainty about it than at any time during the past 15 years."³²

Jude's turn to comedy can be analyzed in relation to his refusal to produce nostalgic films about the past. A broader historical view can help unpack the importance of comedy in today's cinema. In *Left Wing Melancholia*, Enzo Traverso traces the transition from revolutionary films (*October*, Eisenstein 1925) to melancholic productions (Chris Marker's *The grin without a cat*, 1977), which analyze the disappearance of the old left after May 68 in Western Europe. The historian's argument is that his book captures a current historical mood centered on leftist films that mourn the disappearance of the revolutionary past. While in the 1920s, the production of art is a revolutionary goal in *October*, film essays at the end of the 1970s such as Marker's *The grin without a cat* mourn the disappearance of revolutionary utopia. Although Traverso describes historical aesthetic moods that have a beginning and an end, his argument seeks to capture where we currently are (as part of melancholic leftism) and less where we might be going. Yet I want to go back to a different revolutionary tradition that investigates Marx's interest in comedy as a "world-historical form".³³ To add a different dimension to Traverso's argument, I

look at comedies as having a dialectical form and thus pointing towards the future. As Walter Benjamin told us, there is the birth of a new world in Moliere's plays, provided that the main character "undoes what has been done before without destroying it".³⁴ In *A critique of the philosophy of the right*, Marx argues that "history goes through many phases when carrying an old form to the grave. The last phases of a world-historical form is its *comedy*."³⁵ A tradition of Marxist reflection on cinema identifies the special role that comedy has in producing a new aesthetic form, which better captures the contradictions of our present time.

In his short film *The Potemkinists*, Jude discusses Eisenstein's reconstruction of the sailors' capture of a major ship of the Imperial Russian Army.³⁶ In his rendition of Eisenstein's film, Jude gives us a sense of how comedies are better at capturing the collapse of historical aesthetic forms. Comedy as a genre seeks to bury the dead "cheerfully"³⁷. *The Potemkinists* discusses two histories. First, Jude touches on revolutionary history. The revolutionary past with its October revolution ends in a bid to take a Bolshevik's head and place it on an ignored Romanian socialist monument, *The Youth Monument*. It is a humorous attempt to make history matter, but it moves in the territory of parody. The second history is anti-communism, which is an account of how religious martyrs have fought with communists and were punished by being sent to the Danube-Black Sea channel. This narrative is important for shaping many of the present choices about how to represent socialist history. In Jude's film, the anti-communist opposition to any rendition of a positive side of a socialist project is striking. As a result, the person who represents the funding agency requires the artist to show the martyrs of the Canal on the new sculpture.

Jude suggests in this short production that various forms of representing the past do not function anymore as credible accounts. He, along the public, seems to be laughing at both histories. The laughter works to bury these two artistic forms simultaneously. Eisenstein's dramatic enthusiasm about the October revolution seems to be a dated form, particularly under the conditions where we are confronted with Putin's rhetoric about the Great Patriotic War in Ukraine. But another form that can have a dated existence is the martyr aesthetic that pervades artistic attempts to talk about the past (as represented by *Între chin și amin*, Enache, 2019). In this sense, Jude's film gestures toward a specific future where anti-communism can be laughed at and seen as an outdated modality to talk about the past. Like Benjamin's dialectical image, the film gestures both to an end of a period and perhaps the beginning of a new one. It might demonstrate what Benjamin calls "a weak Messianic power, a power to which the past has a claim." For Benjamin, the laughter has the capacity to transform the spectator into a collective body and "awakens life by

innervating the sleep organs of the masses".³⁸ In Adriana Bontea's reading of Benjamin's commentary of Moliere, the comedy as a form may open the realization that there is a striving to penetrate the past:

"In Moliere's comedy, the diminishing light penetrates the theater in the night scene. Yet the dialogue, music, and dance exhibit, while exaggerating the features of the comic character, a striving to penetrate the darkness. This breakthrough retrieves its positive meaning when understood as a gesture to undo what has been already done and reform it afresh."³⁹

Not unlike this ending of Moliere's play, *The Potemkinists* gesture towards a possibility that is merely suggested by the film director. The anti-communist mode of understanding a past will have an end. In the meantime, we are encountering the possibilities of a historical transformation, which needs to be captured by filmmakers. Such transformation was gestured in a film such *The March to Rome* (Risi, 1962), which presented the viewer with the possibility that fascism can be buried. In the film, two confused working-class men join the fascist Italian Party. The director seeks to tell us how they gradually understand the gap between Mussolini's promises and actions. The film asks the viewer to bury the fascist past by laughing at the fascist's march on Rome. Also, it shows that various forms of address such as "comrade" and "romans" are laughable and dead, as a result. The Romanian martyrology might go the same path of being considered a relic of history, but in Jude's film we barely see the beginning of this possibility.

For Benjamin, laughter was an important tool against the fascist dangers of the present.⁴⁰ As Benjamin made us aware, film has access to a vast optical unconscious and is in a better position to have access to the contradictions and unconscious of our social life. The eccentric is a figure that can ensure a therapeutic release to counteract the fascistic tendencies to psychosis and repression.⁴¹ The sculptor in *The Potemkinists* (Alexandru Dabija) works as Chaplin-inspired figure which ensures that the spectator can laugh about the present. The character seeks to undo what has been done for the audience to at least imagine the possibility of a new political beginning. Comedy has the role not only of preserving old forms, like Christian Ferencz-Flatz (2017, 336) seems to suggest, in his analysis of the aesthetic of Romanian films in the 1990s.⁴² He intimates that Nae Caranfil's films offer a topical view of the past because the laughter that the director deploys in his films does not erase the social tensions of 1990's cinema. The actuality of Caranfil's films resides in the fact that the social tensions have not been overcome and replaced by a social formation that surpassed the period called transition. Yet, if we take Benjamin's insight at face value, comedy has also the role to release the tensions that are stored by the pressures of our fascistic present. In this light, Jude's use of comedy points to a different

possibility of forging new aesthetic forms, which asks the public to laugh at the old artistic forms. While such possibility is rather intimated than fully explored, Jude is an artist that is keenly aware of the necessity of creating a dialectical and comical view of past.

Conclusion

This article explored Jude's use of dialectical images to criticize the present and avoid a nostalgic view of Romanian socialism. His engagement with the problem of representing history raises the question of the uses of melancholia in art. Walter Benjamin investigated the drawbacks of using melancholia in art because "in its tenacious self-absorption [melancholy] embraces dead objects in its contemplation".⁴³ Benjamin's understanding of melancholia is that it is "loyal to the world of things," because it displays "a certain logic of fetishism — with all the conservatism and withdrawal from human relations that fetishistic desire implies — contained within the melancholic logic".⁴⁴ In the critique of Kastner's poems in which Benjamin first coins the term "Left melancholia," feelings have become the focus of the Left melancholic who "takes as much pride in the traces of former spiritual goods as the bourgeois do in their material goods".⁴⁵ Left melancholy is what Brown calls "Benjamin's name for a mournful, conservative, backward-looking attachment to a feeling, analysis, or relationship that has been rendered thing-like and frozen in the heart of the putative Leftist".⁴⁶

In the popular re-runs of popular socialist cinema, the critique of the present is captured by a frozen relationship to the past.⁴⁷ While highly popular, these reruns have the potential to bury the contradictions within socialism and as such, they take any revolutionary goals out of its representation. Parvulescu and Turcuş insightfully draw our attention to the commodification of socialist nostalgia, which is rerouted to a different entrepreneurial ideal. In this climate, Jude's use of dialectical images and comedy can show a different direction to Romanian cinema. By discussing Jude's engagement with Kracauer and Benjamin, I pointed out that he sees the role of cinema not only as functioning

as redemptive device in the face of a tragic history but also as a dialectical tool that reutilizes the past in new present conditions. Like Benjamin, Jude seeks to awaken the audience to the current dangers we face. However, Jude's cinema focuses rather on history as trauma and less on the revolutionary possibilities of bringing it in the present. This orientation does not allow the Romanian director to take a stronger interest in the history of the urban settings, which are filmed as they are, not as Benjamin would have asked us to do, in connection to a process about they came about.

Both *Bad Luck Banging...* and *The Potemkinists* display characters that are playful and entertaining, which suggests that Jude places his work at distance from the past he draws upon. In contrast, in other works of Romanian cinema, the main characters of Puiu's and Gulea's films allow the audience to feel sorry for a particular historical situation, which is a modality to revisit socialism in its positive aspects. While Jude's theoretical orientation invalidates such possibility, it opens a conversation about a different dialectic regarding the past and the present. One of the advantages of this approach is that it preserves the social contradictions of the present.⁴⁸ By enacting modes of representations that center on comedy, Jude's films are part of a historical process of mediating reality. This device that offers a reflection on the present is not simply descriptive, because it also has an emancipatory orientation. Rather than producing a logic of fetishism, as Walter Benjamin insisted in his analysis, Jude's films gestures to a vision of the future which is still not born yet. Walter Benjamin defines imagination as the "the awareness of the deformation of the future", which is in contrast with a prophetic vision, where one "perceives the forms of the future".⁴⁹ Radu Jude is not a visionary and does not seek to prophesize about the future. His films rather function in the regime of a diminishing light that penetrates the night scene, and in doing so, they signal how old aesthetic forms can be carried to the grave.

Acknowledgement: Research for this article was supported by a grant of the Ministry of Research, Innovation and Digitization, CNCS UEFISCDI, project number PN-III-P4-PCE-2021-0141, within PNCDI III.

Note

1. Lucian Țion, *Pentru Prostie: Mic îndreptar de culturologie estică și cinema (post) socialist* (Bucharest: Tritonic, 2022), 71.
2. See Alice Bardan, "Remembering Socialist Entertainment: Romanian Television, Gestures, and Intimacy," *European Journal of Cultural Studies* 20, no. 3 (2017): 341-358; Constantin Parvulescu, "Faces of Nostalgia: The Performance of Dem Rădulescu in the BD Comedies as a Medium of Revisiting Romania's Socialist Past," in *Comedy in the Balkans*, ed. Marian Tutui (Bucharest: Noi, 2014); Constantin Parvulescu and Claudiu Turcuş, "Afterlives of Romanian Socialist-Era Historical Film: Reruns, Story Universes, Reception," *Canadian Slavonic Papers* 63, no. 1-2 (2021): 50-71.
3. Parvulescu and Turcuş, "Afterlives," 51.
4. *Ibid.*, 52.
5. Andrei Gorzo and Veronica Lazar, "The New Romanian Cinema and Beyond: The Films of Radu Jude," *Transilvania*, no. 3 (2022): 6.



6. Christian Ferencz-Flatz, *Filmul ca situație socială: Eseuri fenomenologice* (Cluj-Napoca: Tact, 2018).
7. Parvulescu and Turcuș, "Afterlives," 53. In Cristi Puiu's short *Cigarettes and Coffee* (2004), the treatment of the past is articulated through a sharp critique of neoliberal times which have created new types of relation within a post-socialist family. The father (Victor Rebenciu) is interviewed by his son (Mimi Brănescu) in a heartbreaking attempt to find him a job as a guardian in a factory. In *I Am an Old Communist Hag* (2013), Stere Gulea creates a different image of the standard Romanian family, where the emigrated daughter who lives in the United States needs financial help from her parents, who have been making economies in poverty-ridden economy. These two films find something positive in socialist times, be that a traditional form of kinship (father-son) which seems to be destroyed by capitalism, or a familial bond that ensures that emigrants have some sort of support after they leave Romania. Also, the main character of Gulea's film reminds the public about some of the advantages of living in socialism, such as strong friendships, the possibility of moving up the social ladder, and the respect that at least rhetorically the state gave to the working class.
8. See also Andrei Gorzo and Veronica Lazăr, who argue that Jude's dialectics in *Aferim* is designed to "scourge" a desire for a melancholic view of the past. The film "addresses the nostalgia and feeds the appetite while refusing to indulge the escapist urge that comes along with it—the desire to see the national past in purely aesthetic, ornamental terms, as a safe region of fantasy." Andrei Gorzo and Veronica Lazăr, "...and Gypsies get many a beating...": On the Significance of Radu Jude's *Aferim!*, *Transilvania*, no. 6-7 (2022): 2.
9. Gorzo and Lazar, "The New Romanian Cinema."
10. However, even TV channels such as *Cinemaraton*, which replay socialist films on a regular basis, are sites of contradiction where the redeployment is never one-directional.
11. Wendy Brown, "Resisting Left Melancholy," *boundary 2* 26, no. 3 (1999): 19-27, 26.
12. Slavoj Žižek, "Georg Lukacs as the Philosopher of Leninism," postface to Georg Lukács, *A defense of History and Class Consciousness: Tailism and the Dialectic* (London and New York: Verso 2000), 157.
13. Parvulescu and Turcuș, "Afterlives," 52.
14. Miriam Hansen, "Introduction," in Sigfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Princeton: Princeton University Press, 1997), xlix.
15. *Ibid.*, x.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, xi.
18. Sigfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 305.
19. Hansen, "Introduction", 306.
20. Walter Benjamin, "On the Concept of History," in *Selected Writings*, vol. 4, eds. H. Eiland and M. W. Jennings (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003 [1940]), 389-401.
21. Walter Benjamin, *Selected Writings*, vol. IV (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard UP, 2006), 64.
22. Sigfried Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays* (London UK: Harvard University Press, 1995), 263-264.
23. Benjamin, "On the Concept of History."
24. Per Morten Mjølkeråen, "The Historical Gaze of Radu Jude," *Seventh Row*, January 17, 2022. Online at <https://seventh-row.com/2022/01/17/radu-jude-interview-bad-luck-banging-or-loony-porn/>.
25. *Ibid.*
26. Benjamin, "On the Concept of History": "Social Democracy thought fit to assign to the working class the role of the redeemer of future generations, in this way cutting the sinews of its greatest strength. This training made the working class forget both its hatred and its spirit of sacrifice, for both are nourished by the image of enslaved ancestors rather than that of liberated grandchildren."
27. Fredric Jameson, *Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), 102.
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*
30. Marx, Karl. *Early Writings* (London: Penguin Books, 1992), 247.
31. *Ibid.*
32. Gorzo and Lazăr, "The New Romanian Cinema," 1.
33. Marx, *Early Writings*, 247.
34. Adriana Bontea, "A Project in Its Context: Walter Benjamin on Comedy," *MLN* 121, no. 5 (2006): 1063.
35. Marx, *Early Writings*, 247.
36. For a discussion that illuminates Eisenstein's relation to the event and Jude's approach to it, see Andrei Gorzo and Veronica Lazăr, "Radu Jude's Montage Experiments with Documents of Oppression and Mass Murder," *Transilvania*, no. 9 (2022): 1-14.
37. Marx, *Early Writings*, 247.
38. Bontea, "A Project," 1068.
39. *Ibid.*
40. Benjamin, *Selected Writings* vol. III, 117.
41. *Ibid.*, 118: "Collective laughter is one such preemptive and healing outbreak of mass psychosis. The countless grotesque events

consumed in films are a graphic indication of the dangers threatening mankind from the repressions implicit in civilization. American slapstick comedies and Disney films trigger a therapeutic release of unconscious energies. Their forerunner was the figure of the eccentric. He was the first to inhabit the new fields of action opened up by film—the first occupant of the newly built house. This is the context in which Chaplin takes on historical significance.”

42. Ferencz-Flatz, *Filmul*, 336.
43. Brown, “Resisting,” 21.
44. Ibid.
45. Benjamin, “Left-Wing Melancholy,” 28–32.
46. Brown, “Resisting,” 21.
47. Parvulescu and Turcuș, “Afterlives,” 2021.
48. Ferencz-Flatz, *Filmul*, 336.
49. Benjamin, *Selected Writings* vol. I, 282.

Bibliography

- Bardan, Alice. “Remembering Socialist Entertainment: Romanian Television, Gestures, and Intimacy.” *European Journal of Cultural Studies* 20, no. 3 (2017): 341–358.
- Benjamin, Walter. “Left-Wing Melancholy (On Erich Kästner’s new book of poems).” *Screen* 15, no. 2 (1974).
- Benjamin, Walter. “On the Concept of History.” In *Selected Writings*, vol. 4, edited by H. Eiland and M. W. Jennings, 389–401. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003 [1940].
- Benjamin, Walter. *Selected Writings*, vol. I, edited by Marcus Bullock and Michael Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard UP, 1996.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings*, vol. IV, edited by Marcus Bullock and Michael Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard UP, 2006.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings*, vol. III, edited by Marcus Bullock and Michael Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard UP, 2006.
- Bontea, Adriana. “A Project in Its Context: Walter Benjamin on Comedy.” *MLN* 121, no. 5 (2006): 1041–71.
- Brown, Wendy. “Resisting Left Melancholy.” *boundary 2* 26, no. 3 (1999): 19–27.
- Ferencz-Flatz, Christian. *Filmul ca situație socială: Eseuri fenomenologice* [Film as Social Situation: Phenomenological Essays]. Cluj-Napoca: Tact, 2018.
- Gorzo, Andrei, and Andrei State, eds. *Politicile filmului* [The Politics of Film]. Cluj-Napoca: Tact, 2014.
- Gorzo, Andrei, and Veronica Lazăr. “...and Gypsies get many a beating...: On the Significance of Radu Jude’s *Aferim!*” *Transilvania*, no. 6–7 (2022): 1–11.
- Gorzo, Andrei, and Veronica Lazăr. “An Updated Political Modernism: Radu Jude’s ‘I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians.’” *Close Up* 3, no. 1–2 (2019): 7–21.
- Gorzo, Andrei, and Veronica Lazăr. “Radu Jude’s Montage Experiments with Documents of Oppression and Mass Murder.” *Transilvania*, no. 9 (2022): 1–14.
- Gorzo, Andrei, and Veronica Lazăr. “The New Romanian Cinema and Beyond: The Films of Radu Jude.” *Transilvania*, 3, 2022a: 1–9.
- Hansen, Miriam. “Introduction.” In Sigfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Jameson, Frederic. *Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Kracauer, Sigfried. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. London UK: Harvard University Press, 1995.
- Kracauer, Sigfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Lukács, Georg. *A defense of History and Class Consciousness*. London and New York: Verso, 2000.
- Marx, Karl. *Early Writings*. Introduced by Lucio Coletti. Translated by Rodney Livingstone and Gregor Benton. London: Penguin Books, 1992.
- Mjolkeraen, Per Morten. “The Historical Gaze of Radu Jude.” *Seventh Row*, January 17, 2022. Online at <https://seventh-row.com/2022/01/17/radu-jude-interview-bad-luck-banging-or-loony-porn/>
- Parvulescu, Constantin, and Claudiu Turcuș. “Afterlives of Romanian Socialist-Era Historical Film: Reruns, Story Universes, Reception.” *Canadian Slavonic Papers* 63, no. 1–2 (2021): 50–71.
- Parvulescu, Constantin. “Faces of Nostalgia: The Performance of Dem Rădulescu in the BD Comedies as a Medium of Revisiting Romania’s Socialist Past.” In *Comedy in the Balkans*, edited by Marian Tutui. Bucharest: Noi, 2014.
- Parvulescu, Constantin. “Anticommunism, Neoliberalism, and the Rerunning of Socialist Era Films on Romanian Television.” NYU Jordan Center, April 22, 2022. Online at <https://jordanrussiacenter.org/news/anticommunism-neoliberalism-and-the-rerunning-of-socialist-era-films-on-romanian-television/#.Y-oSoexBzPY>.
- Țion, Lucian. *Pentru Prostie: Mic îndreptar de culturologie estică și cinema (post) socialist* [For Stupidity: Small Reader of Eastern Culturology and Post-socialist Cinema]. Bucharest: Tritonic, 2022.
- Traverso, Enzo. *Left Wing Melancholia: Marxism, History and Memory*. New York: Columbia University Press, 2016.
- Žižek, Slavoj. “Georg Lukacs as the Philosopher of Leninism.” Postface to Georg Lukács, *A Defense of History and Class Consciousness: Tailism and the Dialectic*. London and New York: Verso 2000.



Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari, Radu Jude, 2018
photo credit Silviu Gheție
copyright microFILM



Babardeală cu bucluc sau porno balamuc, Radu Jude, 2021
photo credit Silviu Gheție
copyright microFILM



SURSE ALE MELANCOLIEI ÎN CINEMA. TRĂSĂTURI ALE BOVARISMULUI ÎN FILMUL SCURTA ÎNTÂLNIRE DE DAVID LEAN

Claudia NEGREA

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Facultatea de Teatru și Film
Babeș-Bolyai University, Faculty of Theater and Film
E-mail: claudia.negrea@ubbcluj.ro

SOURCES OF MELANCHOLY IN CINEMA: FEATURES OF BOVARYSM IN DAVID LEAN'S BRIEF ENCOUNTER

Abstract: The process of identifying sources and representations of melancholy in cinema implies exploring character typologies that present aspects or even clear symptoms of what is currently termed as melancholic depression or major depression disorder. David Lean's *Brief Encounter* (1945), an adaptation of Noël Coward's short play *Still Life* (1936), presents female melancholy as an inherent symptom of the bovaryc character. This paper analyzes aspects of melancholy studying the case of Lean's main character, Laura, and relating it to the features of bovarysm, as theorized and exhaustively explored by French philosopher Jules de Gaultier in the essay *Le Bovarysme* (1892). To what extent is melancholy an inherent symptom of the bovaric character?

While exploring the ongoing psychological research on melancholy and depression, we find it difficult to determine whether the character suffers from major depression disorder, as it is impossible to ascertain the specific cause of their symptoms, especially if they relate to internal, neurobiological systems. The apparent cause of their unhappiness seems to be the result of their perception of romantic relationships and their surrounding reality that does not reflect this distortion. Consequently, the analysis mainly focuses on the detectable elements and activators of the protagonist's melancholic disposition.

Keywords: Bovarism, Gustave Flaubert, melancholy, *Brief Encounter*, David Lean, cinema, perspective

Citation suggestion: Negrea, Claudia. "Surse ale melancoliei în cinema. Trăsături ale bovarismului în filmul *Scurta întâlnire* de David Lean." *Transilvania*, no. 1 (2023): 79-89.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.01.07>.

Bovarismul

Pentru a înțelege bovarismul, concept teoretizat de filosoful francez Jules de Gaultier (1858-1942) în lucrarea sa *Le Bovarysme* (1902) și derivat din numele eroinei Emma Bovary este necesar să ne reîntoarcem la capodopera romancierului francez, *Madame Bovary* (1857). Mai departe, aspectele teoretice și noțiunile extrase pentru înțelegerea acestui concept vor servi drept cheie interpretativă în explorarea surselor melancoliei, pornind de la analiza filmului britanic *Scurta întâlnire* (1945) al lui David Lean.

În ceea ce privește melancolia, se vor avea în vedere

atât unele studii psihologice relevante pentru parcursul istoric al înțelegerii acestui concept abstractizat, cât și studiile apărute în a doua jumătate a secolului al XX-lea, care propun analiza acestei afecțiuni din perspectiva genului. Astfel, lucrarea de față nu reprezintă o tratare exhaustivă a melancoliei, ci propune mai curând o înțelegere a termenului ca simptom inerent al personajului bovaric. Trebuie menționat de la început faptul că alegerea operei lui Lean nu se datorează atât unui interes față de contextul istoric în care a fost realizată, cât unei preocupări cu privire la construcția psihologică a personajului feminin, pornind de la caracterul bovaric pe care acesta îl primește. Sigur, aspectele sociopolitice care

modelează, într-o oarecare măsură, arcul personajului vor servi unei înțelegeri mai pragmatice a acestuia, a legăturilor pe care le creează și, mai ales, a mecanismelor prin care își gestionează aceste relații.

Cu toate că ramificațiile filosofiei și ale teoretizărilor acoperă arii extinse în ceea ce privește posibilitățile de interpretare și de înțelegere ale bovarismului, în cazul studiului de față este convenabilă concentrarea asupra termenului explicat tocmai prin prisma operei lui Flaubert. „O slăbiciune a personalității, acesta este faptul esențial care determină toate personajele lui Flaubert să se conceapă altele decât sunt. Înzestrate cu un caracter determinat, ele își asumă un caracter diferit sub stăpânirea unui entuziasm, a unei admirații, a unui interes, a unei necesități vitale. Dar această slăbiciune a spiritului este întotdeauna însoțită de o neputință și, dacă se concep altele decât sunt, nu ajung să egaleze modelul pe care și l-au propus.”¹ Desigur, afirmațiile lui de Gaultier se referă cu precădere la personajele lui Flaubert, analiza filosofului francez fiind puternic ancorată în studiul operei acestuia.

În ceea ce o privește pe Emma Bovary, este de înțeles că personajul se confruntă cu o realitate nesatisfăcătoare din punct de vedere social, dar mai ales amoros, ea alimentându-și diverse așteptări fanteziste din partea relațiilor extraconjugale pe care le dezvoltă, creându-și, astfel, un univers ficțional care pornește, în primul rând, de la modul în care ea însăși se concepe alta decât este. Captivă într-o căsnicie pe care o considera banală, cu un doctor de țară, ea „e insensibilă la dragostea soțului ei, pentru că el nu corespunde imaginii anticipate pe care ea și-a făcut-o despre pasiune”². Din teoriile concepute de Jules de Gaultier, putem înțelege că personajul Emmei ar fi fost, oricum, predispus la o aversiune puternică față de realitate, oricare ar fi fost aceasta și indiferent de clasa socială din care ar fi făcut parte. Astfel, înțelegerea simptomelor personajului feminin este strâns legată de o cunoaștere aprofundată a factorilor externi care ajung să modeleze comportamentul și psihologia ei în acest fel.

Pe scurt, romanul lui Flaubert începe prin a spune povestea lui Charles Bovary, un tânăr medic de țară care se căsătorește cu Emma, fiica unuiia dintre pacienții săi, aceasta devenind astfel personajul principal al operei. Deși la început statutul ei de soție de doctor o entuziasmează, Emma se plictisește curând, simțindu-se înstrăinată de realitatea care se clădește în jurul ei, mai ales după nașterea fiicei sale. Așteptările ei neîmplinite în ceea ce privește relațiile romantice și romantismul în general devin în mod inevitabil principalele generatoare ale frustrărilor și ale impulsurilor ei de evadare. Natura sentimentală a Emmei este modelată de literatura pe care o consumă, în special de romanele de dragoste care îi distorsionează într-o oarecare măsură percepția asupra relațiilor de iubire. Ea are câteva aventuri extraconjugale care, însă, nu reușesc să reproducă imaginea romantismului pe care femeia o crease deja în

imaginația ei. Aceste relații nu doar amplifică nefericirea și nemulțumirea Emmei pe plan sentimental, ci declanșează și obiceiul femeii de a împrumuta bani din diverse surse pentru a-și întreține aventurile, ajungând astfel falimentară din punct de vedere financiar. Văzând ca o ultimă soluție sinuciderea, Emma se intoxică cu arsenic, lăsându-l în urmă pe Charles, care moare după o scurtă perioadă și pe Berthe, fiica lor care ajunge să muncească într-o fabrică de bumbac.

Nefericirea Emmei se accentuează pe parcursul căsniciei sale, alimentată fiind atât de caracterul vieții de cuplu, care se dovedește a fi lipsit de dimensiunea romantică proeminentă pe care femeia o proiecta asupra relației, cât și de instabilitatea aventurilor extraconjugale, care nici ele nu se încadrează în definiția iluzorie a romantismului pe care o creează Emma. Sigur, o definiție a relației romantice ideale ar fi imposibil de identificat în cazul dorințelor Emmei, iar acest element reprezintă una dintre trăsăturile esențiale ale caracterului personajului. „Melancolia Emmei rezultă din tânjirea ei după ceva ce pare a fi pierdut, dar pe care ea însăși este incapabilă să îl descrie.”³ Într-adevăr, o descriere exactă a stilului de viață și a genului de relație care ar putea-o face fericită pe Emma este aproape imposibil de regăsit de-a lungul romanului. Naratorul omniscient reușește în câteva rânduri să deslușească dorințele sau rădăcinile nemulțumirilor femeii, însă o conturare exactă a acestor nevoi este în mod intenționat evitată, atât sursele nefericirii ei, cât și dorința neîmplinită care îi cauzează apatie și tristețe rămânând oarecum estompate.

În prima parte a romanului, Flaubert prezintă perioada incipientă a căsniciei dintre Emma și Charles. Cu timpul, Emma devine tot mai plictisită de mediul în care se află, dar, mai presus de toate, tot mai nemulțumită de Charles. Acesta, un doctor cu aspirații modeste, precaut și plăcut de săteni, se menține ancorat în realitatea și în noutățile apărute în medicină, citind uneori după-masa din revista *Ruche médicale*, adormind însă după primele minute de lectură. „De ce nu avea ea ca soț cel puțin pe unul dintre oamenii aceia harnici și tăcuți, care stau toată noaptea cu nasul în cărți și care, în cele din urmă, la șazeci de ani, când vine vârsta reumatismelor, poartă o decorație pe fracul prost croit? Ar fi vrut ca numele acesta de Bovary, pe care-l purta, să fie celebru, să-l vadă lăfăindu-se în librării, apărând mereu în jurnale, cunoscut de toată Franța. Dar Charles nu era ambițios!”⁴ Cu timpul, disprețul Emmei pentru Charles se accentuează, atingând un punct culminant în episodul în care acesta compromite sănătatea unui pacient, executând un experiment chirurgical ce duce la amputarea piciorului acestuia. Cu toate acestea, adevăratele ei dorințe și nevoi rămân oarecum interpretabile, întrucât nici cele două relații extramaritale pe care le dezvoltă (cu proprietarul înstărit Rodolphe sau cu tânărul absolvent Léon) nu îi aduc decât unele satisfacții trecătoare. Imaginea pe care o proiectează ea în figurile masculine cu care

se înconjoară este distrusă de caracterele reale ale bărbaților care înlocuiesc un obiect al dorinței oricum nedefinit. Aceste aspecte definesc într-o oarecare măsură una dintre trăsăturile melancolicului. În eseu *Doliu și melancolie* (1917), Sigmund Freud (1856-1939) explică stările pe care le presupune perioada doliului, comparându-le cu melancolia prin identificarea „numitorului comun” reprezentat de scăderea sau chiar pierderea totală a interesului pentru lumea exterioară. Această lipsă își are, la rândul ei, rădăcinile într-o altă pierdere – fie că e vorba despre una concretă sau despre una dificil sau chiar imposibil de identificat.

Melancolia personajului bovaric

Spre deosebire de melancolie, doliul presupune o îndurerare din cauza unei pierderi concrete: moartea unei persoane apropiate, iubite, cascade un gol explicabil în Eul care și-a pierdut obiectul iubit, rămânând cumva nedirecționat înspre un altul. „Melancolia are, însă, așa cum am auzit deja, un conținut mai mare decât doliul normal. Raportul cu obiectul nu este, în cazul ei, unul simplu, el se complică prin conflictul de ambivalență. Ambivalența este ori constitutivă, adică inerentă oricărei relații de iubire a acestui Eu, ori provine tocmai din trăirile care aduc amenințarea cu pierderea obiectului.”⁵ Acest obiect pierdut al Emmei, pe care femeia încearcă în mod insistent să-l înlocuiască, se încadrează în categoria obiectelor imposibil de identificat. Sigur, pe alocuri există unele indicii cu privire la frământările femeii și la aspectele vieții după care tânjește. „Ce fericire era pe atunci! Ce libertate! Ce speranță! Ce belșug de iluzii! Nimic nu mai rămăsese acum din ele! Le cheltuise în toate aventurile sufletului ei, pe rînd, în viața ei de fată, în căsătorie, în dragoste; pierzându-le astfel mereu de-a lungul vieții, ca un călător care lasă câte ceva din bogăția lui pe la toate hanurile din cale. Dar cine oare o făcea atât de nenorocită? Unde era nemaipomenita catastrofă care-o doborâse? Și Emma înălță capul privind împrejur, ca și cum ar fi căutat pricina suferințelor ei.”⁶ Nostalgia care o cuprinde uneori pe Emma nu apare din cauza unui dor față de timpurile apuse ale tinereții ei, ci presupune mai degrabă o comparație a stării și a abordării negative a vieții din prezent cu o viziune mai optimistă, mai proaspătă (poate chiar naivă), specifică tinereții. „În adâncul sufletului, Emma aștepta totuși să se întâmple ceva. (...) își plimba privirile disperate pe singurătatea vieții, căutând în depărtare, în ceața zării, vreo pânză albă. Nu știa care-i va fi soarta (...) Dar în fiecare dimineață, când se trezea, nădăjduia că va sosi în ziua aceea (...); apoi, la asfințitul soarelui, din ce în ce mai tristă, dorea să vină a doua zi.”⁷ Pe parcursul romanului se întreține această neclaritate vizavi de adevăratele nevoi și dorințe ale femeii.

Cu toate că inițial se poate intui o oarecare aversiune a femeii față de căsnicia în care se află, dar mai ales față de

soțul ei (care este, de altfel, confirmată ulterior) viziunea pesimistă, sau, în orice caz, nemulțumirile femeii se accentuează indiferent de specificul relației pe care o întreține. „În ambele sale legături amoroase, în ciuda senzualității lor puternice, există o notă de tristețe, un fel de teamă în fața posibilității unei împliniri totale, care poate culmina doar cu o pierdere.”⁸ Aventura cu Rodolphe se încheie brusc, printr-o scrisoare, în ziua în care ar fi trebuit să fugă împreună. După aceasta, Emma trece printr-un lung episod care debutează cu leșinuri și care continuă cu o stare generală de tristețe, dureri fiziologice inexplicabile din punct de vedere medical și o retragere într-un fel de credință pe care încearcă să o transforme în obiect dorit, după dispariția acestuia: „Când îngenunchea la pupitrul de rugăciune în stil gotic, îndrepta către Domnul aceleași cuvinte dulci pe care altădată le murmură iubitului ei, în efuziunile adulterului. O făcea pentru ca astfel să trezească în ea credință; dar din ceruri nu cobora nicio desfătare, și se ridică, având trupul ostenit, cu sentimentul nedeslușit al unei nemăsurate înșelăciuni.”⁹ La fel cum din partea divinității nu primește vreun motiv de satisfacție emoțională, nici din partea relațiilor amoroase pe care le dezvoltă nu ajunge să obțină acea împlinire nedefinită pe care o caută. Acest aspect iese în evidență cel mai puternic în timpul întâlnirilor dintre ea și Leon.

„Dar cu cât Emma își dădea seama de dragostea ei, cu atât o înăbușea, ca să nu iasă la iveală și ca s-o micșoreze. Ar fi vrut ca Leon să i-o bănuiască; și în mintea ei își închipuia întâmplări, catastrofe care să-i înlesnească asta. Ceea ce o făcea să se stăpânească era, fără îndoială, lenea sau spaima, dar și pudoarea. Se gândea că îl îndepărtează prea mult, că acum era prea târziu, că totul era pierdut. (...) plângea după catifeaua pe care nu putea s-o aibă, după fericirea care-i lipsea, după visurile pe care nu le putea atinge, din pricina casei ei neîncăpătoare.”¹⁰

Astfel, nu este clar care este cu exactitate obiectul dorințelor Emmei, fiindcă nici față de ea însăși nu reușește să exprime într-un mod coerent sau precis ceea ce ar dori să fie schimbat.

Freud aplică elementele specifice doliului în explicarea melancoliei, evidențiind similitudinile celor două stări emoționale, punând accent pe indescifrabilul prin care e definită dorința celui afectat de melancolie. „Într-o serie de cazuri este evident că și ea poate fi reacția la pierderea unui obiect iubit; (...) Obiectul nu a murit în mod real, însă el a fost pierdut ca obiect al iubirii (...) În alte cazuri se crede că trebuie să se stăruie pe acceptarea unei asemenea pierderi, însă nu se poate recunoaște în mod clar ce s-a pierdut. (...) Și pierderea neștiută din cazul melancoliei va avea ca urmare un travaliu interior asemănător, devenind de aceea răspunzătoare pentru inhibiția melancolică. Doar că inhibiția melancolică ne lasă o impresie enigmatică, deoarece nu putem vedea

ce-l absoarbe pe bolnav într-un mod atât de complet.”¹¹ Gândurile Emmei sunt exprimate prin vocea naratorului omniscient care, însă, nu dezvăluie care sunt dorințele precise ale personajului, reflectând astfel faptul că și acestuia îi sunt necunoscute. Ea visează cu ochii deschiși: „De ce oare nu putea ea să stea rezemată de balustrada balconului unei vile elvețiene, sau să-și închidă tristețea într-o căsuță scoțiană alături de un soț îmbrăcat într-o haină de catifea neagră, cu pulpane lungi, cu botfori moi, pălărie țuguiată și manșete!”¹² Dorința femeii de a avea un destin diferit apare încă din timpul primelor ei luni de căsnicie cu Charles. Nemulțumirea Emmei față de situațiile în care se află se dovedește a fi una constantă pe parcursul romanului, ea nereușind să găsească fericirea în vreuna dintre relațiile sale, situația maritală în care se află devenindu-i din ce în ce mai repugnantă.

Jules de Gaultier teoretizează bovarismul, prezentând în prima parte a lucrării sale trăsăturile caracterului bovaric. El pornește de la personajele lui Flaubert, ancorându-și analiza cu precădere în construcția personajului Emmei Bovary. Felul în care personajul are o percepție distorsionată asupra sinelui reiese din momentele în care Emma e surpinsă visând cu ochii deschiși la stiluri de viață diferite, luxoase, la bărbați care întrunesc alte trăsături de caracter decât cele ale lui Charles. „Călătoriile de acest tip nu se termină, însă, niciodată cu dobândirea unor cunoștințe măsurabile, concrete, pentru că, de fapt, în ceea ce privește psihicul Emmei, o astfel de cunoaștere nu există. Noi rătăcim în mod constant în jurul dorințelor ei, dar ar fi greu de spus după ce tânjește Emma cu adevărat.”¹³ Din punctul de vedere al simptomelor pe care le prezintă femeia, cu precădere după prima parte a poveștii, respectiv înainte de plecarea din Tostes, starea ei ar putea fi comparată, din anumite puncte de vedere, cu depresia.

„Emma devenea greu de mulțumit, irascibilă. Își comanda anumite mâncăruri numai pentru ea, ca apoi nici să nu se atingă de ele.; într-o zi nu bea decât lapte gol, iar a doua zi cești de ceai cu duzina. Deseori se încăpățâna să stea în casă, apoi simțea că se înăbușă, deschidea ferestrele, își punea o rochie subțire. (...) Din ziua aceea Emma început să bea oțet ca să slăbească, se alegea cu o tuse seacă și pierdu orice poftă de mâncare. (...) Suferea de nervi; trebuia să schimbe aerul.”¹⁴

Dintr-o perspectivă psihologică, lipsa oricărei forme de satisfacție și imposibilitatea de a percepe sau de a identifica aspectele vieții care ar putea să o împlinească sau să o facă fericită pot să indice într-o oarecare măsură predispoziția la depresie sau chiar faptul că personajul suferă de această tulburare.

În *Doamna Bovary*, termenul de melancolie este rareori folosit. Lipsa diagnosticării femeii o plasează, din punctul de vedere al simptomelor de care suferă, într-o categorie dificil de circumscris. Constatarea

depresiei ar veni, așadar, dintr-o zonă speculativă, întrucât nici prin omnisciența perspectivei naratorului nu este dezvăluită totalitatea nuanțelor și a informațiilor necesare pentru o astfel de diagnosticare. În același timp, încadrarea personajului într-o categorie sau alta din punct de vedere medical ar fi oricum inutilă pentru scopul acestei cercetări. Este importantă, însă, o înțelegere a trăsăturilor definitorii ale afecțiunii care culminează cu actul suicidal al femeii. Melancolia este afecțiunea prin care s-ar defini cel mai bine caracterul personajului. „Descrierile din secolul XX ale depresiei și descrierile melancoliei de dinaintea secolului al XIX-lea prezintă unele asemănări surprinzătoare, dar diferă, de asemenea, în mod revelator.”¹⁵ Este necesară o trecere în revistă a diferențelor și a similitudinilor dintre melancolie și depresie, întrucât simpla înlocuire a unui termen cu celălalt, bazată strict pe evoluția cercetărilor care s-au făcut în jurul lor de-a lungul istoriei, este insuficientă. În eseu *Is this Dame Melancholy? Equating Today's Depression and Past Melancholia*, Jennifer Radden, autoarea mai multor studii care au în vedere evoluția teoretizărilor depresiei și melancoliei, identifică unele similitudini între reprezentările celor doi termeni prin prisma simptomelor, scoțând în evidență patru caracteristici principale pe care cele două le au în comun într-o măsură sau alta: prima presupune „tristețe, demoralizare și simptome de descurajare, frică, anxietate și aprehensiune”¹⁶, a doua se referă la „natura nerezonabilă și aparent lipsită de obiect a stărilor de melancolie”¹⁷, punând accentul pe lipsa unei cauze concrete a stării. Mai departe sunt prezentate aspectele care țin de „egocentrism, rușine și hipersensibilitate”¹⁸, ca simptome ale melancoliei ce sunt teoretizate de Robert Burton (1577-1640) într-unul dintre cele mai relevante studii ale afecțiunii din secolul al XVII-lea, *Anatomy of Melancholy* (1621). Nu în ultimul rând, este vorba despre stările de „exaltare, grandoare și energie”¹⁹ care pot apărea și care ulterior au fost asociate cu tulburarea bipolară. De remarcat este spectrul simptomatic larg pe care îl presupune melancolia, așa cum era definită înainte de începutul secolului XX, aceasta referindu-se atât la stări de tristețe sau la afecțiunile enumerate, cât și la „tulburări ale imaginației (delirul și halucinațiile de azi)”. Depresia, așa cum este definită actualmente, este descărcată de orice valoare legată de geniu sau intelect, valori altădată asociate cu precădere figurii masculine, pornind de la Aristotel.

Se poate observa o anumită ciclicitate în ansamblul teoriilor concepute în jurul melancoliei, întrucât explicarea afecțiunii debutează cu studiile concepute de Hippocrate și dezvoltate de Galen, care dezvoltă teoria celor patru umori, fiind încheiată prin definirea acesteia ca depresie endogenă. În această perspectivă, este de remarcat asocierea directă a melancoliei cu un exces al bilei negre (denumirea în teoriile umorale a splinei). Celelalte patru umori erau asociate cu ficatul (sângele), cu

vezica biliară (bila galbenă) și cu creierul sau cu plămâni (flegma), acestea fiind înlocuite în urma dezvoltării studiilor medicale cu teoriile celor patru temperamente: sangvinic, coleric, melancolic și flegmatic.

„Teoria umorală era considerată ca fiind susținută empiric; se credea că aceste substanțe se aflau în organism, precum flegma și sângele. În exces, ele duceau la boală, potrivit lui Galen: boala acută din cauza sângelui sau a bilei galbene și boală cronică din cauza flegmei sau a bilei negre. Splina sau glandele *atrabiliare* erau organele asociate cu bila neagră ca agent de boală (melancolia era termenul grecesc; *atrabilia* cel latin). La fel ca și Aristotel, Galen a observat dezechilibre mai puțin extreme decât acele excese din care rezultă boli.”²⁰

Astfel, depresia severă, endogenă a fost categorisită ca fiind „cauzată organic”²¹, neavând un declanșator extern, ea „survine, ca și cum ar fi ‘din senin’”. Este o depresie ilogică din cauza mai multor agenți etiologici, cum ar fi dezechilibrul hormonal, infecții precum gripa sau sinuzita sau o traumă psihică profund subconștientă. De multe ori nu se găsește nicio cauză a simptomelor.”²² Se înțelege astfel cum, cu toate că teoriile umorale nu mai constituie vreo reprezentare validă în studiile dezvoltate în jurul depresiei, noțiunile care se leagă de diverse dezechilibre biologice ce țin mai degrabă de „deficiențe, excese sau disfuncții”²³ persistă în explicarea depresiei endogene. Prin lipsa de cauzalitate a simptomelor se înțelege, astfel, imposibilitatea de a marca vreun declanșator logic, extern (de exemplu de factură sociologică sau care să poată fi pus într-un oarecare raport cu existența unei traume).

Așadar, descrierile simptomelor Emmei Bovary se intersectează cu trăsăturile și concepțiile care au fost descoperite și dezvoltate în jurul melancoliei sau depresiei endogene. Ea „simțea o melancolie posomorâtă, o deznădejde mocnită”²⁴. Cu toate acestea, după cum spuneam, termenul de melancolie nu reprezintă vreo pârgă de analiză pentru personajele din jurul Emmei, care îi observă degradarea comportamentală și psihologică. De altfel, dispozițiile ei sunt adesea puse pe seama unor cauze vagi, cum ar fi plictiseala pe care o trăiește în timpul șederii la Tostes sau stările de reverie care apar ca urmare a despărțirii de Léon. Faptul că adevărata lume a Emmei este cea a imaginarului declanșează în spectrul comportamental al femeii o recurență a dorinței de izolare, a stărilor de tristețe sau de nepăsare. Niciuna dintre versiunile vieții pe care-și închipuie că ar trebui să o aibă nu o satisface în totalitate, întrucât acestea sunt clădite pe o temelie care e, la rândul ei, rodul unui alt imaginar – cel desprins din literatura romantică pe care Emma o citește. „Atunci își aminti de eroinele din cărțile pe care le citise, și mulțimea lirică a acelor femei adultere începu să-i cânte cu glasuri de surori care o vrăjeau. Ea însăși

era o părticică reală a acestor închipuiri și își împlinea îndelunga visare a tinereții, socotindu-se întruchiparea tipului de amantă la care râvnise atât de mult.”²⁵

Scurta întâlnire

Cu toate că în cazul filmului propus spre analiză nu întâlnim starea de melancolie așa cum poate fi recunoscută în cazul operei lui Flaubert, intersecția dintre cele două personaje feminine se poate identifica din perspectiva modului în care acestea își percep propria realitate și pe ele însele. Procesele prin care trece personajul lui David Lean de-a lungul conceperii unei alte perspective față de propriul eu declanșează, însă, manifestări și dispoziții care pot fi regăsite în spectrul simptomatic al melancoliei. Povestea din *Scurta întâlnire* prezintă neîmplinirea romantică a Laurei, conturând nuanțele situațiilor în care se regăsește. Perspectiva feminină este păstrată pe tot parcursul narațiunii. Laura (Celia Johnson) e căsătorită cu Fred (Cyril Raymond) cu care are doi copii, este casnică și face uneori naveta în cel mai apropiat oraș pentru cumpărături sau alte activități recreative. Ea dezvoltă o relație extraconjugală, oarecum timidă, cu un doctor însurat, o relație pe care cele două personaje se străduiesc în egală măsură să o țină ascunsă de ochii unei societăți în care clasa mijlocie era considerată, din diverse puncte de vedere, coloana vertebrală a societății.

Prima ecranizare a scurtei piese de teatru *Still Life* al lui Noël Coward adaugă problemei morale a infidelității încărcătura sentimentelor de remușcare ale Laurei, activate de specificul unei căsnicii ireproșabile, cel puțin dintr-un punct de vedere confortabil. Laura și Fred au parte de afecțiune, de respect reciproc, se bucură de o situație financiară și de un statut social satisfăcătoare. Cu toate acestea, singurele scene care îi prezintă pe cei doi soți împreună se desfășoară exclusiv în confortul camerei de zi, la gura șemineului, Fred fiind mai mereu preocupat de completarea cuvintelor încrucișate. Confesiunile Laurei în legătură cu noua pasiune pe care o dezvoltă pentru doctorul Alec (Trevor Howard) sunt expuse prin intermediul unui *voice-over* adresat în mod imaginar de către femeie lui Fred, față de care se simte vinovată. „Confesiunea” primește și un rol terapeutic pentru Laura și anume acela de a-și explica într-un mod rațional sentimentele nutrite pentru un alt bărbat, iar transpunerea acestor gânduri într-un limbaj narativ, prin care sunt proiectate cu precizie toate evenimentele prin care trece Laura, reprezintă cel mai potrivit mecanism de introspecție al personajului.

Prin prisma relatării Laurei sunt dezvăluite etapele relației de dragoste cu Alec: prima întâlnire din gara de la Milford unde acesta o ajută să-și scoată ceva din ochi, cu pretextul că este medic, alte întâlniri, la început accidentale, apoi programate, care nu sunt relatate în ordine cronologică: cei doi merg la cinematograful, se

plimbă cu barca, merg la restaurant și încep, treptat, să-și ascundă relația atunci când se întâlnesc cu unele cunoștințe ale Laurei întâmplător. Laura începe să-și caute alibiuri pentru perioadele petrecute cu Alec. Deși vorbesc, în principiu, banalități, conexiunea și atracția dintre cei doi sunt evidente. Pe fundalul scenelor dintre cei doi auzim, în mare parte, vocea din *off* a Laurei care, pe lângă dimensiunea narativă și cea de confesiune cu care se încarcă, mai împrumută și acest rol introspectiv.

Situația confortabilă de acasă pune infidelitatea Laurei într-o lumină condamnabilă atunci când e privită din punctul de vedere al societății britanice de dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial, când statutul unei femei divorțate era infamant. Alegerea de a plasa acțiunea filmului în 1939 (piesa lui Coward a fost publicată în 1936), contribuie la dezvoltarea percepției Laurei asupra propriei imagini, aceasta autoanalizându-se în câteva rânduri prin prisma concepțiilor pe care își imaginează că le-ar avea membrii societății despre ea: când Laura și Alec ies din sala de cinematograf în timpul unui film care încă rulează, aflăm prin intermediul vocii din *off* interpretarea Laurei cu privire la modul în care sunt judecați: „...plasatoarea ne-a privit cu un dispreț împietrit”²⁶; mai târziu aceștia împrumută o barcă, iar Laura interpretează, din nou, judecata angajatului: „A crezut că suntem nebuni de legat.”²⁷ Apogeul sentimentelor de vinovăție și stările paranoice care o copleșesc sunt reprezentate de momentul în care femeia cutureieră străzile orașului după întâlnirea cu Alec în apartamentul prietenului acestuia, Stephen. După mai multe întâlniri care se încheie cu declarațiile de dragoste pe care cei doi și le fac unul altuia, Alec o invită pe Laura într-un apartament în care ar putea fi singuri, premeditându-se, astfel, potențiala consumare a relației. Cu toate că Laura ezită, ea merge până la urmă la întâlnire, urmând să iasă pe scara din spate, în momentul în care Stephen ajunge acasă neanunțat. Cuprinsă de remușcări, de sentimente de umilință și de rușine, Laura se plimbă o perioadă fără vreo țință, aprinzându-și ulterior o țigară. Un polițist o abordează, preocupat de starea femeii, însă aceasta îi percepe grija ca pe o suspiciune de care trebuie să scape: „M-am simțit ca un infractor.” Evident, Laura speculează în privința judecăților celorlalți despre ea, însă aceste speculații și griji pe care și le alimentează provin din modul în care este percepută clasa socială din care face parte. „Bogații puteau fi prostuți, săracii puteau fi vulgari, așa sugera spectacolul serii. Dar clasa de mijloc, coloana vertebrală a publicului lui Coward în toată această perioadă, era apărătorul ordinii, al decenței și al familiei.”²⁸ Din aceeași categorie fac parte și personajele poveștii, responsabilitatea bunăstării căsniciei căzând pe umerii Laurei. „Adăugarea *voice-over*-ului Laurei la narațiunea de pe ecran o transformă pe aceasta în personajul central; (...) Acest accent pus pe Laura contribuie, de asemenea, la definirea despărțirilor din timpul războiului ca fiind

mai degrabă o afacere a femeilor decât o chestiune care să îi privească atât pe bărbați, cât și pe femei.”²⁹ Alec este reprezentat aproape cu exclusivitate în scenele în care e împreună cu Laura, aspecte cu privire la familia lui rămânând aproape complet necunoscute spectatorului. Astfel, se subînțelege perspectiva conform căreia rămâne la latitudinea personajului feminin să păstreze acea demnitate impusă statutului persoanelor căsătorite, aparținătoare acestei clase, ele fiind „ombilical legate de familiile și de căminul lor”³⁰.

Sigur, narațiunea plasată înaintea celui de-al Doilea Război Mondial are și rolul de a îngreuna puterea de decizie a femeii în acest sens, acest aspect părând condamnabil din perspectiva unor critici care au pus la îndoială dimensiunea realistă a filmului apărut în 1945. Catherine de la Roche afirmă că filmul „nu a atins realismul complet, pentru că nu a existat nici măcar un indiciu al evenimentelor și al anxietăților familiale”³¹, referindu-se la tensiunile premergătoare războiului care nu sunt reflectate în niciun aspect al universului filmic. Mai mult decât atât, luând în considerare creșterea numărului divorțurilor de după război, situația Laurei ar fi părut, cu siguranță, una mult mai banală, astfel că mizele relației extraconjugale și ale narațiunii în sine ar fi devenit altele. „Anii 1938-1939 reprezentau un cadru mai potrivit pentru o poveste romantică decât 1945, fiind mai convingător și mai plauzibil să prezinti o poveste în care adulterul a fost combătut într-o epocă trecută.”³²

Distorsiuni ale melancoliei prin lentila societății

Vocea societății este reprezentată atât la nivel general (personajele de care Laura se simte urmărită, judecată, alți membri aleatorii ai clasei mijlocii: amice, funcționari etc.), cât și la nivel individual. Cel mai vocal personaj este Stephen, colegul lui Alec, care le întrerupe celor doi întâlnirea din apartamentul său, în momentul în care putem intui că cei doi au ales să ducă mai departe relația platonică pe care o construiseră până atunci. De altfel, aceasta este și singura scenă în care Alec este reprezentat în absența Laurei, el devenind astfel ținta directă a unei judecăți exterioare, femeia fiind absolvită de aceasta pe tot parcursul poveștii. „Știi, Alec, ai profunzimi ascunse pe care nici nu le-aș fi suspectat”, comentează Stephen la găsirea eșarfei uitată de Laura în apartament. Tonul ironic este păstrat pe toată durata discursului dojenitor, acesta evitând o acuzație directă, insinuând că poate Alec a adus acasă o pacientă pentru a o consulta în privat, parcă încercând să îi găsească o scuză mai puțin umilitoare. Cu această ocazie, sunt expuse unele judecăți și cu privire la temperamentul femeilor, Stephen considerându-se în acest sens o autoritate prin prisma meseriei sale. Atunci când justifică alegerea lui Alec de a consulta o „pacientă” într-un apartament și nu la spital, acesta afirmă că femeile sunt „creaturi nevrotice” care au nevoie de condiții speciale. Discuția se încheie cu recunoașterea

dezamăgirii lui Stephen, urmată de plecarea lui Alec nu înainte ca prietenul său să-i ceară înapoi setul de chei de la apartament. „Pedeapsa” societății pentru comportamentul bărbatului e reprezentată, așadar, prin excludere și interdicție.

În ceea ce privește percepția asupra diverselor afecțiuni considerate a fi tipice sexului feminin, trebuie luate în considerare senzațiile de leșin sau de vertij cu care se confruntă Laura. Din primele minute ale filmului aflăm că Laura suferă, uneori, de astfel de senzații care o fac să se autocritice. Fred se arată îngrijorat de starea femeii atunci când se întoarce de la ultima întâlnire cu Alec, recomandându-i să meargă la un doctor. Discutând, Laura îi amintește lui Fred despre câteva episoade în care a mai leșinat, el părând surprins de acest simptom căruia, evident, nu i-a acordat prea multă atenție până în prezent. Mai mult decât atât, Laura afirmă faptul că este umilitor ce i se întâmplă, resemnându-se cu ideea conform căreia s-ar încadra, probabil, într-o anumită categorie de femei: „Bănuiesc că sunt genul acela de femeie.”³³ Laura nu specifică genul de femei la care face referire, însă aici se conturează faptul că sentimentul de umilință pe care îl are provine tocmai dintr-o teorie conform căreia femeile care pătesc asta suferă de un soi de slăbiciune condamnată – de oricare fel ar fi ea.

Actul leșinului e introdus uneori în operele ale căror protagoniste sunt femei care se confruntă cu diverse probleme sentimentale parcă doar pentru a sublinia o labilitate psihică sau un exces al emoțiilor considerat a fi tipic sexului feminin. Dacă în epoca victoriană leșinul se datora, de cele mai multe ori, purtării corsetelor care împiedicau oxigenarea eficientă a organismului, în perioada Renașterii sau în epoca medievală, se considera că acesta e un efect al privațiunii sexuale.

„Pierderea parțială sau completă a cunoștinței – sau, mai degrabă, a reactivității la stimuli externi – a fost interpretată în diverse moduri de-a lungul timpului. Aretaeus, ca și Platon, credea că uterul inflammat și deconectat sufoca sau sugruma pacienta (...) În concordanță cu teoria umorală popularizată de Galen, leacul consta în plasarea organului înapoi în poziția sa inițială în pelvis și în cauzarea expulzării excesului de fluide. Când pacienta era celibatară, văduvă, într-o căsnicie nefericită sau călugăriță, vindecarea era efectuată prin exerciții viguroase de echitație, prin mișcarea pelvisului într-un leagăn, balansoar sau trăsură, sau prin masarea vulvei de către un medic sau de către o moașă (...)”³⁴

Recurența reprezentării leșinului în cazul personajelor feminine persistă cu precădere în prima jumătate a secolului XX. Acest act denotă, pe lângă implicațiile de natură medicală care sunt aproape inexistente și deloc menționate în cele mai multe dintre cazuri, o anumită sensibilitate, vulnerabilitate și, desigur, instabilitate. Sigur, cu cât avansăm în istoria artei cu

atât reprezentările de acest gen sunt mai rar întâlnite. Demitizarea diverselor simptome și afecțiuni ale femeilor contribuie, în timp, la atribuirea unor trăsături de caracter verosimile, acestea excluzând, desigur, actul leșinului fără o explicație clară a cauzelor. În fond, în multe dintre filmele perioadei mute, leșinul avea, în primul rând, o dimensiune care ține de teatralitatea cu care erau exagerate, în mod intenționat, multe dintre gesturile sau reacțiile personajelor, compensându-se astfel, într-o oarecare măsură, lipsa sunetului. De cele mai multe ori, explicațiile în legătură cu leșinurile personajelor sunt expediate cu indiferență sau umor, ca fiind mai degrabă reacții tipic femeiești pentru care ele însele sunt învinovățite. De exemplu, în *Cerceii doamnei de...* (1953), ecranizarea lui Max Ophüls a romanului *Madame de...* al lui Louise Lévêque de Vilmorin din 1951, soțul protagonistei se referă la leșinurile ei ca făcând parte din obiceiurile femeii. El o ia peste picior, arătându-se iritat de recurența și de durata acestora.

Ținând cont de faptul că Laura e introdusă în film prin intermediul scenei despărțirii definitive de Alec, ea se află deja într-o stare de tulburare profundă. Acesta este nevoit să se mute la Johannesburg împreună cu familia în interes de serviciu, eveniment care duce la inevitabila încheiere a relației cu Laura. La început, femeia dispare pentru câteva secunde din localul gării, mergând pe peron imediat după plecarea lui Alec, plângându-se la întoarcere de stările de leșin pe care i le descrie ulterior și lui Fred. E imposibilă la discuția forțată cu o vecină în trenul de navetă și apoi e epuizată din cauza cumulului de trăiri răscolitoare, izbucnind în plâns de față cu soțul ei, după ce se autoflagează din cauza stărilor recurente de leșin care o cuprind. După „confesiunea” povestită prin intermediul unui lung *flashback*, se revine la timpul prezent, al povestirii, în care Laura stă îngândurată și tristă pe fotoliul din camera de zi alături de Fred. El îi mulțumește că s-a întors la el, observând cum gândurile ar fi dus-o în mod vizibil departe. Atitudinea lui poate fi interpretată și ca un rezultat al înțelegerii altruiste a situației reale. Având în vedere faptul că cei doi amănți nu se ascund la începutul relației de ochii societății, s-ar putea porni de la premisa că soțul ar fi știut ce se întâmplă. Accentul pe care îl pune bărbatul pe ideea întoarcerii femeii la el denotă o oarecare ambiguitate din care rezultă, însă, încrederea pe care o are în soția lui. Prin scena finală în care cei doi se îmbrățișează puternic, se sugerează, totuși, posibilitatea unui destin fericit care se datorează favorabilei intrersectări dintre întreruperea aventurii (care funcționează, într-o oarecare măsură, ca un *deus ex machina*, niciunul dintre amănți nefiind, în felul acesta, responsabil direct pentru încheierea relației) și atitudinea unui soț înțeleghător. Astfel, încrederea lui Fred reprezintă mai degrabă o încredere în valorile sociale pe care clasa de mijloc are datoria de a le menține la un anumit nivel.

Înapoi la status quo prin introspecție

Pentru a discuta despre temperamentul melancolic al Laurei, trebuie adusă în discuție, în primul rând, tentativa acesteia de a se sinucide, tentativă dezvăluită abia la finalul filmului. Perspectiva Laurei păstrată pe aproape toată durata poveștii (discuția dintre Alec și Stephen poate fi interpretată și ca fiind o plăsmuire a imaginației femeii vizavi de această interacțiune) este încărcată de sentimente de vinovăție. „Un alt mod de a spune acest lucru este prin a afirma că Laura este isterică. În sensul cotidian al cuvântului (la capătul puterilor emoționale), acesta este doar un alt mod de a descrie starea ei de emotivitate puternică; Laura spune că este „isterică pe dinăuntru” atunci când se întoarce acasă după o după-amiază cu Alec și află că fiul ei a avut un accident, dar simplul fapt că folosește acest cuvânt indică uzualitatea termenului.”³⁵ Încercarea femeii de a se sinucide are loc imediat după plecarea lui Alec, în momentul în care aceasta iese pe peronul gării. Vocea naratoarei reușește abia la final să recunoască gândurile și tentativa din acel moment, „confesându-i” lui Fred inclusiv faptul că nu el sau copiii lor ar fi reprezentat un impediment, ci lipsa curajului care i-a determinat o dorință puternică de a nu mai simți nimic.

„Isteria implică aici o tulburare profundă de personalitate, nu doar un sentiment provocat de circumstanțe imediat stresante. Dorința Laurei de a se sinucide, nevoia ei de a răscoli trecutul, tăcerea ei în legătură cu acesta, anxietatea ei legată de privirile oamenilor, astfel de factori pot fi confrunțați cu scrierile lui Freud despre isterie, făcând-o să pară un studiu de caz. S-ar putea crede că oferă muniție pentru diagnostic, atunci când recunoaște că este predispusă la „crize de leșin” (ca aproape orice, asta face parte din simptomatologia isteriei) (...)”³⁶

Sigur, putem să explicăm starea Laurei exclusiv prin prisma întâmplărilor din ultimele săptămâni și a modului în care acestea s-au încheiat, explicând astfel sentimentul profund de pierdere a obiectului iubit, reprezentat în acest caz de Alec. În același timp, conflictul de ambivalență ce apare în relația de iubire se poate regăsi și în cazul căsniciei cu Fred: amenințarea cu pierderea acestui obiect iubit este inherentă relației, în special prin prisma modului în care Laura își privește uneori acțiunile și prin prisma societății, judecându-se astfel pe sine. Ea înțelege că liniștea matrimonială poate să îi fie amenințată, însă această amenințare poate fi doar rezultatul eșecului ei în societate. Momentul în care își pune pentru prima oară problema despărțirii de Alec este cel de după incidentul din apartament, iar aici invocă, în primul rând, percepția pe care ar fi avut-o Stephen despre ea și despre ei la aflarea aventurii, dorind să afle, așadar, cum a fost judecată de societate. Sigur, ea se persecută, judecându-se, de fapt, pe sine:

„Presupun că a râs.”, crezând că cei doi au vorbit despre ea „ca bărbații”, concluzionând că Alec și cu ea sunt „ieftini și josnici”.

Activitățile Laurei se învârt în jurul pasiunii acesteia pentru artă. Vizitele ei săptămânale în oraș au ca scop, pe lângă cumpărăturile necesare, mersul la cinema și achiziționarea cărților. Cunoștințele ei literare sunt dezvăluite într-una dintre primele scene ale filmului, după ce aceasta se plânge din cauza episoadelor de leșin lui Fred – când bărbatul se întoarce la rezolvarea integramei, el îi cere ajutorul la completarea unor versuri din *Odă melancoliei*, poemul autorului romantic John Keats. El argumentează înainte de asta, parcă pentru public, faptul că Laura este „dependentă de poezie”.

Asocierea rapidă pe care o face Fred între soția lui și opera lui Keats denotă o oarecare înțelegere, fie aceasta și superficială, a caracterului și, mai ales, a temperamentului femeii. Din versurile aduse în discuție: „When I behold, upon the night's starr'd face./ Huge cloudy symbols of a high romance” lipsește ultimul cuvânt, *romance*, pe care Laura îl descoperă imediat și care se potrivește în contextul integralei lui Fred, completându-se cu un alt cuvânt sugestiv temei filmului: *delirium* – conversația are loc imediat după despărțirea dintre Laura și Alec, un eveniment care îi cauzează o stare asemănătoare cu delirul. Ulterior, ea schimbă muzica veselă care se aude din pick-up, cu Sergei Rahmaninov, Concertul pentru pian nr. 2 (1900-1901), o compoziție care se potrivește prin natura ei agitată cu trăirile de moment ale Laurei (de altfel, concertul a fost scris în timpul recuperării lui Rahmaninoff din depresia clinică de care suferise de câțiva ani). Mai departe, Laura achiziționează o carte scrisă de autoarea Kate O'Brian. Dyer menționează cum operele acesteia „(...) la fel ca în *Scurta întâlnire*, sunt despre conflictul dintre romantism și viața de zi cu zi (mai ales în *Mary Laval* din 1936, care se sfârșește cu eroina aflată într-un tren, plecând de la marea ei pasiune către logognicul ei plictisitor)”³⁷.

Fericirea Laurei pare a fi un concept din ce în ce mai abstract, pe măsură ce personajul dezvăluie diverse aspecte cu privire la modul în care se raportează la relațiile pe care le are și la trăirile pe care le dezvoltă față de partenerii din viața ei. La început, aceasta recunoaște că până nu de mult era o femeie aflată într-o căsnicie fericită. Derularea evenimentelor, compatibilitatea cu Alec și modul în care această relație o face să se simtă denotă în mod evident o stare de euforie pe care femeia nu a mai resimțit-o în căsnicie. Laura i-l descrie lui Alec pe Fred ca fiind „amabil, lipsit de emoții și deloc delicat”, atribuindu-i unele trăsături de caracter care, privite prin prisma relației cu Alec, ar putea reprezenta evidente motive ale nemulțumirii femeii legate de stilul de atașament emoțional al soțului ei. În care dintre cele două relații este Laura, de fapt, fericită? Întrebarea rămâne în suspensie, întrucât se pot observa nuanțe ale fericirii și ale nefericirii acesteia în specificul ambelor

relații. Laura se referă la căminul și la căsnicia ei ca reprezentând pentru ea „întreaga lume”, o lume care este în mod evident insuficientă. Această insuficiență nu este, însă, conștientizată de femeie până la întâlnirea cu Alec. În ceea ce privește imaginea femeii despre sine, se pot constata diverse distorsiuni care pot fi, desigur, dezbătute sau contestate. Relatarea Laurei începe cu constatarea faptului că ea este „o femeie obișnuită” căreia nu ar fi crezut că i se pot întâmpla astfel de „lucruri violente”. Ea se referă, desigur, la tumultul de trăiri contradictorii sfârșite într-o ruptură care i-a pricinuit un soi de suferință pe care n-ar fi asociat-o până acum cu persoane aflate în categoria oamenilor obișnuiți. Pe lângă modul în care femeia se percepe privindu-se prin ochii societății ca judecător absolut al acțiunilor pe care le comite, trebuie luată în considerare și imaginea pe care i-o creează Alec despre sine. Într-una dintre primele lor întâlniri, acesta o descrie cu hotărâre ca fiind „sănătoasă și necomplicată”, femeia înțelegând că respectivele aspecte ar defini-o ca fiind mai degrabă plictisitoare, trăsătură pe care bărbatul o contestă imediat: „Tu nu ai putea fi niciodată plictisitoare.” Această judecată apare în mod evident de nicăieri, cei doi abia cunoscându-se unul pe altul. Alec o fletează în mod conștient, natura flirtului său surprinzând-o pe Laura și construindu-i, totodată, o imagine despre sine care o va determina ulterior să continue aventura – o aventură pe care o femeie plictisitoare nu ar continua-o.

Laura este un personaj bovaric până la un punct. Ea ajunge să imite personajul care își propune să fie în măsura în care această imitație nu îi afectează, în cele din urmă, status quo-ul. După ce Alec o asigură că nu ar putea fi plictisitoare, aceasta se aventurează în diverse activități împreună cu el, nemaiținând cont de cei din jur pentru o perioadă. Treptat, ea devine mai precaută, fiind mereu conștientă de reala posibilitatea de a pierde totul. În cazul Emmei Bovary, aceste temeri nu se concretizează vreodată într-o formă care ar putea-o determina să își schimbe atitudinea și comportamentul față de relațiile extraconjugale și față de lumea din jurul ei. Repulsia Emmei față de soțul ei și față de viața pe care o presupune căsnicia cu el debutează devreme și este susținută pe parcursul poveștii, adâncindu-se în funcție de satisfacțiile sau de nemulțumirile pe care i le aduc celelalte aventuri amoroase. În cazul Laurei este imposibil de identificat o asemenea atitudine față de Fred. În comparație cu relația extraconjugală, tot ceea ce ține de Fred și de ordinea căminului capătă o oarecare alură monotonă. Cu toate acestea, femeia nu se plânge vreodată de neajunsuri pe plan afectiv sau din cauza statutului lui Fred, neinvocând astfel de motive pentru căutările sale. Se pot identifica, însă, diverse momente în care imaginea ei suferă unele distorsiuni: în momentul în care Alec îi explică specificul laturii din medicină în care profesează, ea mimează înțelegerea unor concepte cu care nu e familiarizată, recunoscând ulterior,

oarecum rușinată, limita cunoștințelor ei. Entuziasmul cu care bărbatul vorbește despre meseria lui îl face să pară mai tânăr în ochii femeii, observație care poate fi pusă în relație directă cu aspectul nostalgic pe care îl presupune senzația de îndrăgostire tinerească. Astfel, ea nu deformează doar imaginea proprie privită prin spectrul acestei relații, ci și imaginea lui Alec pe care îl urmărește cu aceiași ochi ai „tinerei” Laura, deci ai unei femei care, de fapt, nu mai există.

Laura recunoaște că trăirile care i-au apărut la începutul aventurii erau asemenea emoțiilor din timpul primei îndrăgostiri ale unei „școlărițe romantice”. La fel ca în cazul Emmei Bovary, se face apel la dimensiunea nostalgică pe care o primesc sentimentele personajului în raport cu noile evenimente din viața sa. În opera lui Flaubert nostalgia survine ca o consecință a nemulțumirii față de situația actuală a femeii, iar în cazul Laurei avem de-a face mai degrabă cu o retrăire a sentimentelor asociate cu tinerețea, aceste memorii reprezentând modul prin care ea își explică în mod rațional sentimentele de pierdere, de nemulțumire și de tristețe care o copleșesc după încheierea relației extramaritale. Emmei îi lipsește această dimensiune terapeutică pe care o încorporează vocea naratorului-personaj Laura.

Temperamentul melancolic se dovedește a fi unul inherent personajului bovaric. Laura se încadrează în această categorie în măsura în care personajul ajunge să proiecteze o imagine idealizată a legăturilor amoroase în relația pe care o dezvoltă cu Alec. Dacă nemulțumirile Emmei Bovary survin din nepotrivirea dintre imaginea pe care și-o crease despre dragoste și cea pe care o descoperă în realitate, în cazul Laurei avem de-a face cu o nemulțumire mai accentuată față de propriile acțiuni în raport cu valorile pe care credea că le însușește. Ea idealizează relația amoroasă, însă mult mai timid decât Emma, neajungând să-și exprime nemulțumirea față de căsnicia pe care o are. Din acest punct de vedere, Laura ar putea fi categorisită ca un personaj bovaric mulat pe societatea britanică de la finalul anilor '30, întrucât nemulțumirile și proiecțiile pe care și le construiește femeia sunt puternic influențate, chiar estompate sau inhibitate într-o oarecare măsură de specificul societății și de valorile pe care le reprezintă aceasta. Chiar dacă Laura ar fi fost nemulțumită de modul în care s-a desfășurat căsnicia ei sau de imaginea soțului ei, aceste inconveniente nu ar fi fost exprimate, nici măcar în intimitatea pe care o presupune latura confesivă a poveștii. Stările de melancolie ale femeii sunt puse, astfel, într-un raport direct cu situația care se dezvoltă în jurul ei, accentul căzând pe sentimentul de pierdere specific acestei afecțiuni.

Laura este mereu amenințată cu o oarecare pierdere, fie că este vorba despre pierderea familiei care s-ar putea dizolva din cauza relației extramaritale, fie că apare posibilitatea pierderii noului obiect înspre care își direcționează interesul romantic. Impulsul suicidal

al Laurei de la final poate fi definit ca o demonstrație clară a episodului depresiv prin care trece personajul dezinteresat de orice ar mai putea presupune viața în lipsa noului interes romantic. Cu toate acestea, spre deosebire de Emma Bovary, Laura alege să trăiască. Sinuciderea acesteia ar fi însemnat, înainte de toate, o sinucidere

socială, echivalentă cu ipotetica alegere a celeilalte relații. Astfel, personajul acesteia încorporează, până la un moment dat, trăsăturile unui personaj bovaric, pe care însă îl abandonează, cel puțin în aparență, alegând să își continue viața pe care o presupune statutul social pe care îl are.

Note

1. Jules de Gaultier, *Bovarismul*, „Eseuri de ieri și de azi”, colecție coordonată de Luca Pițu și Silviu Lupescu (Iași: Institutul European, 1993), 10–11.
2. Ibid., 21.
3. Piotr Śniedziwski, *The Melancholic Gaze*, tr. personală (Berlin: Peter Lang, 2018), 132.
4. Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, tr. din limba franceză de Demostene Botez (București: RAO International Publishing Company, 1995), 58–59.
5. Sigmund Freud, „Doliu și melancolie”, în *Psihologia inconștientului – Opere Esențiale*, vol. 3, tr. din limba germană de Gilbert Lepădatu (București: Editura Trei, 2010), 191–213, 209.
6. Flaubert, *Doamna Bovary*, 158.
7. Ibid., 59.
8. Śniedziwski, *The Melancholic Gaze*, 133.
9. Flaubert, *Doamna Bovary*, 195.
10. Ibid., 101.
11. Freud, *Doliu și melancolie*, 196–197.
12. Flaubert, *Doamna Bovary*, 40.
13. Śniedziwski, *The Melancholic Gaze*, 140.
14. Flaubert, *Doamna Bovary*, 63–64.
15. Jennifer Radden, *Moody minds distempered. Essays on melancholy and depression*, ed. Jennifer Radden, tr. personală, (New York: Oxford University Press, 2009), 75.
16. Ibid., 76.
17. Ibid., 76.
18. Radden, *Moody minds distempered*, 77.
19. Ibid., 77.
20. Jennifer Radden, *The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*, ed. Jennifer Radden, tr. personală, (New York: Oxford University Press, 2000), 62.
21. Radden, *Moody minds distempered*, 54.
22. C. A. H Watts., *The Incidence and Prognosis of Endogenous Depression*, tr. personală, (London: British Medical Journal), 16 Iunie, 1956, 1393.
23. Radden, *Moody minds distempered*, 53.
24. Flaubert, *Doamna Bovary*, 114.
25. Ibid., 149.
26. Brief Encounter, regizat de David Lean (Eagle-Lion Distributors, 1945), 0:42:45. <https://filmehd.se/brief-encounter-scurta-intalnire-1945-filme-online.htm>.
27. Ibid.
28. Frances Gray, *Noël Coward* (London: Macmillan, 1987), 67.
29. Antonia Carolina Lant, *Blackout: Reinventing Women for Wartime British Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 168.
30. Ibid., 172–173.
31. Catherine de la Roche, *A Director's Approach to Filmmaking: David Lean*, transcrierea interviului nepublicat, difuzat la B.B.C. Radio 3, 18 August 1947. Lant, *Blackout*, 169.
32. Lant, *Blackout*, 170.
33. Brief Encounter, regizat de David Lean (Eagle-Lion Distributors, 1945).
34. Rachel P. Maines, *The Technology of Orgasm. Hysteria, the Vibrator and Women's Sexual Satisfaction*, tr. personală (Baltimore: The Johns Hopkins University Press), 8–9.
35. Richard Dyer, *Brief Encounter*, tr. personală (London: Palgrave, 2015), 21–48.



36. Ibid.

37. Dyer, *Brief Encounter*, 21–48.

Bibliography

- de Gaultier, Jules. *Bovarismul. Eseuri de ieri și de azi* [Bovarism: Essays]. Edited by Luca Pițu and Silviu Lupescu. Iași: Institutul European, 1993.
- de la Roche, Catherine. *A Director's Approach to Filmmaking: David Lean*. Script at British Film Institute Library, 1947.
- Dyer, Richard. *Brief Encounter*. London: Palgrave, 2015.
- Flaubert, Gustave. *Doamna Bovary* [Madame Bovary]. Translated by Demostene Botez. Bucharest: RAO International Publishing Company, 1995.
- Freud, Sigmund. *Psihologia inconștientului – Opere Esențiale, vol. 3* [The Psychology of the Unconscious: Essential Works]. Translated by Gilbert Lepădatu. Bucharest: Editura Trei, 2010.
- Gray, Frances. *Noël Coward*. London: Macmillan, 1987.
- Lant, Antonia Carolina. *Blackout: Reinventing Women for Wartime British Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Maines, Rachel P. *The Technology of Orgasm. Hysteria, the Vibrator and Women's Sexual Satisfaction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Radden, Jennifer. *Moody Minds Distempered: Essays on Melancholy and Depression*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Radden, Jennifer. *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Śniedziwski, Piotr. *The Melancholic Gaze*. Berlin: Peter Lang, 2018.
- Watts, C. A. H. *The Incidence and Prognosis of Endogenous Depression*. London: British Medical Journal, June 16, 1956.

FILMUL DESPRE ȘI PENTRU COPII ÎN CINEMAUL STALINIST DIN ROMÂNIA

Mihaela GRANCEA

Department of History, Patrimony and Protestant Theology
Lucian Blaga University of Sibiu
E-mail: mihaela.grancea@ulbsibiu.ro

STALINIST ROMANIAN FILMS ABOUT CHILDHOOD FOR CHILDREN

Abstract: While the '50s represented a new decade of expressiveness in western cinema, along with new ideological approaches, the feature film in the European communist space was determined by the nature of the political totalitarian regimes and the specific phenomena of the "cultural revolution." In totalitarianism, the relation between civitas/community and the feature film followed the ancient model of the rapport of the Greek city to the civic and ethical finality of the theatre. Under these circumstances, the film becomes the most vulnerable of arts. Cinema was confiscated and transformed into engaged art, with an essential role in building the paradigm of the "new man." Although the '50s meant the development of the technical-material modern background, the increase of film production and consumption of feature film, in Romanian cinema, the artistic references were few. The concern for film production of the prewar and interwar periods were drastically limited by the political class and the cultural ignorance of the politruks. The films *Nufărul Roșu* [The Red Water Lily] (1955), *Mingea* [The Ball] (1958), and *A fost prietenul meu* [He Was My Friend] (1963) followed the directions of the Stalinist ideology that lasted longer than in the USSR. Only Elisabeta Bostan overcame the limits imposed by the communist regime and the censorship of the era. Thus, her films still retain the unaltered charm of childhood.

Keywords: feature films, Stalinism, childhood, adventure, miraculous beings

Citation suggestion: Grancea, Mihaela. "Filmul despre și pentru copii în cinemaul stalinist din România." *Transilvania*, no. 1 (2023): 90–96.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.01.08>.



Dacă în anii '50 s-a realizat infrastructura necesară pentru afirmarea producției cinematografice românești, finalitatea demersului complex și costisitor presupunea transformarea filmului (artistic, documentar și de animație) în cel mai eficient instrument al propagandei politice. Publicațiile specializate, dar și rubricile de critică de film din presa cotidiană și culturală promovau producțiile interne și străine care coparticipau la apologia proiectului comunist. Evident, era o variantă de discurs ditirambic¹. În aceste împrejurări, ca orice altă formă de informație și de analiză culturală, noua revistă „Film”, apărută în 1946, a devenit un oficios al proiectului egalitarist. Concret, între 1951–1958, în paginile publicației analizate de noi, preocuparea pentru aplicarea principiilor realismului socialist a fost o prioritate constantă. Consfătuirea lărgită a muncitorilor, creatorilor, tehnicienilor și activiștilor din cinematografie din 3–5 februarie 1952 a deschis oportunitatea pentru a se impune,

și în film, exigențele derivate din ideologia stalinistă².

Dacă după moartea lui Stalin s-a conturat o relaxare a regimului comunist (un „dezgheț” relativ), anul de vârf al acestui fenomen, cel puțin în producția de film, dar totodată și cel al reculului, a fost anul 1956. Reculul a fost vizibil în anii următori. De aceea, considerăm că în producția românească de film, 1956 a fost un „an de tranziție”. După 1956, Leonte Răutu a devenit șef al Direcției de Propagandă și Cultură a C.C. al PMR, fiind, până la moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, „dictatorul culturii române” (Vladimir Tismăneanu). Dacă în perioada stalinistă, Răutu a „demască” și prigonit scriitori și critici considerați a fi „decadenți” și a impus preceptele jdanoviste ale realismului socialist și acțiunile de eliminare a tendințelor/ „delictelor moderniste”, după 1953, același personaj a declanșat și a coordonat procesul de recuperare critică/ „reconsiderare”, din perspectivă

marxist-leninistă, a „moștenirii culturale.

După instituționalizarea cinematografului în România socialistă, obsesiile coordonatorilor producției cinematografice au fost: realizarea unei școli naționale de film ca și formulă de aliniere culturală și politică, eliminarea decalajului cultural din domeniu (cinematografiile din URSS, Polonia, Cehoslovacia, Jugoslavia, Ungaria aveau un avans vizibil în ceea ce privește realizarea construcției epice, naturalitatea dialogului filmic și a jocului actoricesc), compatibilizarea teoriei realismului socialist cu teoria specificului cinematografic, profesionalizarea scenaristului de film, realizarea estetică a peliculei, folosirea unui limbaj cinematografic modern, satisfacerea nevoii colective de evaziune³.

Primele filme pentru copii, filme propagandistice de referință

Cel mai neinspirat film despre copilăria în comunism este, fără nicio îndoială, producția *Nufărul Roșu* [*The Red Water Lily*] (ecranizare după nuvela omonimă de Petre Luscalov, Scenariu: Paul Anghel, regia: Gheorghe Tobias, 1955) Acțiunea filmului se petrece într-un sat din Delta Dunării, în lumea bălților. Pelicula prezintă și câteva imagini *fantasy* legate de o legendă locală, de aceea a Nufărului Roșu, floare magică culeasă de un prinț la finalul unei călătorii inițiatice. Filmul este construit pe simetriei maniheiste, „oamenii buni” sunt doar membrii de partid și pionierii buni la învățătură, copii cu spirit civic; „oamenii răi” sunt hoții din satul de pescari, precum și copii repetenți, copii neinteresați vizavi de frecventarea școlii. Pelicula urmărește metamorfoza morală, un fel de călătorie inițiatcă și ea, a copilului Grigore, poreclit Ciortanu, un preadolescent orfan, crescut doar de bunică. Acesta face parte din gașca lui Chivu, un elev repetent, un fumător înveterat. El ignoră orice regulă. Grupul de copii defecțiști capturează animalele și le ascund în coliba lor secretă, trag cu praștia în clasă și o terorizează pe profesoara de biologie.

Episodul care accelerează acțiunea filmului presupune realizarea, de către elevi, a unui ierbar care să reprezinte flora zonei. „Misiunea Ierbarul” era, în primul rând, un angajament care preceda realizarea detașamentului de pionieri. Noul director al școlii, „tovarășul Neagoe” este, în acest film de propagandă, un membru de partid implicat, sociabil, onest, o imagine a comunistului exemplar, a „omului nou” implicat în viața comunității. Ubicuu și schematizat ca personaj, el este umanizat, de către realizatorii filmului, prin relația de amicitie pe care o leagă, cu totul întâmplător, la pescuit, cu Grigore. Preadolescentul, care nu îi cunoștea identitatea, îi va spune, doar „Nea Narin”. Fata noului director de școală, Sanda, supranumită „responsabila”, este copilul cu inițiativă, un produs al educației comuniste. De altfel, într-un dialog din film, ea susține că ziua în care a devenit pionieră și a primit cravata roșie, simbolul statutului ei,

a fost cea mai fericită zi din viața ei. Dar, Sanda este și tolerantă și voluntară. Astfel, deși, la un moment dat, Grigore a aruncat-o într-o baltă, ea îl iartă și încearcă să afle de ce acesta este un copil problematic. Mai mult chiar, Sanda îl va ajuta la învățat ca să recupereze zilele pierdute cu hoinăreala prin bălți.

„Domesticirea” lui Grigore devine, ca urmare a inițiativei fetiței, un proiect colectiv. Dar, cum totul începe cu o ședință critică în fața clasei, Grigore se simte umilit și ripostează distrugând Ierbarul clasei. El a perceput acea critică publică, tipic comunistă, drept act de trădare săvârșit de prietenii săi. Revolta este urmată de însingurare. Grigore zis Ciortanu se desparte, după o încăierare, și de Chivu, fiul unui „cetățean problematic”/ un hoț care face contrabandă cu pește, alături de un marinar și de magazionerul școlii.

Aventura periculoasă a filmului este, pentru „copii buni”, și un demers inițiat. Dacă Sanda și Mărunțelul, fost aghiotant al Ciortanului, merg în bălți ca să caute legendarul Nufăr Roșu ca să îl culeagă pentru Ierbarul școlii, Grigore alertează copiii ca să îi caute pe acei doi temerari rățăciți prin bălți. Între timp, el a devenise un elev exemplar și este preocupat de salvarea directorului școlii care s-a dus la cherhanaua unde se întâlneau hoții bălților. Sanda și puștiul se ghidează, prin baltă, precum în povești, după indicațiile bufniței și broscuțului domesticitiți altădată de Ciortanu, precum și după deplasarea în zig-zag a unui șarpe. Cei doi ajung la colonia de nuferi unici în lume, dar o furtună, deci un obstacol în inițiere, îi blochează între ape. Vor fi salvați de către ceilalți copii care fac un pod din trupurile lor pentru ca aventurierii să poată trece spre uscat. În același timp, Ciortanu îl salvează pe directorul Neagoe care, deși s-a luptat vajnic cu hoții, era să fie ucis de aceștia. Dar cherhanaua ardea, și cu toate că Neagoe se pricepea la lupta corp la corp, putea fi ucis. În acest context, intervenția lui Grigore a fost salvatoare. Ultima secvență din film este o expresie a dogmatizării copiilor. Detașamentului de pionieri, pe fondul unei muzici de gen mobilizatoare, își mărește efectivul și prin primirea „tovarășului” Grigore Lipan. Acesta este, în sfârșit, fericit ca urmare a integrării în comunitatea socialistă a pionierilor. Șoala socialistă era, în discursul acestui film de propagandă comunistă, o familie largită și vigilentă, iar aventurile copilăriei aveau loc doar în contextual existenței unor finalități etice.

Critica de film a perioadei a fost nemulțumită de această peliculă adresată copiilor. În primul rând, scenariul a fost considerat neveridic, fiind construit „într-un mod simplist, făcând confuzie între noțiunea de educativ și didactic”. Regizorul Gheorghe Tobias a răspuns cu o autocritică temperată. Articolul în care s-a abordat „cazul” este un fel de „dare de seamă”, un articol nesemnlat care se încheia în maniera pozitivă: „Ne bucurăm că pentru prima oară, discuțiile din cadrul cercului de creație s-au purtat la un nivel critic satisfăcător”⁴. Acțiunea filmului *Mingea* (scenarist:

Francisc Munteanu, regia: Andrei Blaier, 1958) se petrece în timpul crizei economice dintre anii 1929-1933 și pornește de la evaluarea unei situații sociale autentice prezentată de presa vremii, dar și de memorialistică⁵. Filmul face recurs la trecutul problematic pentru a evidenția suferința socială și solidaritatea muncitorilor, a comuniștilor îndeosebi, aceștia din urmă fiind văzuți precum un fel de evangheliști ai religiei “omului nou”.

Ionel, copilul infirm al lui Mihai, profesor șomer și văduv, visează ca de sărbătorirea zilei lui de naștere să primească o minge de fotbal. Un astfel de cadou și dorința obsesivă de a juca fotbal sunt legate de visul vindecării. Tatăl său, om îmbătrânit prematur, intenționează să cumpere, cu ultimii săi bani, mingea visată. Cum aceștia nu sunt suficienți pentru rezolvarea proiectului presupus de ziua de naștere a fiului său, profesorul încearcă să vândă din casă obiecte, haine, cărți. Nu are succes. Până la urmă, ajunge să bată covoarele fostului său director de liceu, personaj care trăia după uzanțe burgheze. Mihai va suporta umilințe peste umilințe pentru a strânge banii necesari pentru cadoul pe care dorea să i-l dăruiască fiului, o minge de fotbal, „o minge galbenă, galbenă”, după cum o descriesese Ionel. Din nefericire, banii adunați cu greu, îi vor fi furati. Doar implicarea vecinului său, a muncitorului Chiriță, va duce la împlinirea acestei finalități. Minge apare la finalul filmului, fiind aruncată în sus, spre copilul care privea fascinat de la mansardă. Iar mingea se va confunda cu soarele, cu speranța. Până și tatăl lui Ionel zâmbește, deoarece nu mai este, în viziunea realizatorilor filmului, o conștiință fracturată. A ales mișcarea comunistă, numită în film, cu insistență, mișcare antifascistă. Profesorul era apolitic, dar după ce a participat, din întâmplare, la o manifestație împotriva sistemului și fiind încurajat de dărzenia bolșevicilor, acesta a devenit, chipurile, alt om. Până și copilul său realizează diferențierea socială. În visul său, vis în care el este portarul minor al echipei de fotbal „Mingea”, echipa adversară se numește „Polițistul” și reprezintă abuzul. Evident, în vis, aceasta din urmă pierde meciul de fotbal.

Pelicula este influențată, ne gândim la dramatismul poveștii, dar și la expresivitatea muzicii și a imaginii, de neorealismul italian⁶. Din această perspectivă, filmul este expresiv, are o imagine de excepție. Muzica simfonică dramatică (Anatol Vieru), dar cu sincope ludice, precum și maniera balzaciană de reliefare a detaliului (vezi fotbalul de pe maidan jucat de copii din cartier, imobilele igrasioase în care stau înghesuiți: muncitorii și familiile lor, intelectuali săraci) contribuie la relevanța estetică a peliculei. Dar, evident, discursul despre lume este construit în cheie stalinistă. Se repetă astfel “performanța” filmelor sovietice care sunt realizări estetice descalificate de mesajul ideologic.

Prigoana împotriva intelectualității și a producție liberale va continua până în 1963, când se va considera că în România, „spiritul de partid” (*partiinost*) a învins. Acesta este, în opinia noastră, momentul în care i-a

sfârșit revoluția culturală poststalinistă. Și totuși, mai există sechele ale abordării staliniste în filmele din deceniul șapte, chiar și în peliculele pentru copii. În *A fost prietenul meu* (regizor: Andrei Blaier, 1963) este vorba despre prietenia cu rol formativ dintre un copil de 12 ani cu aspirații ferme și Matei, fost comunist ilegalist, actualmente activist de partid care pozează în ceferist vârstnic și empatic, dedicat sfătuitor de suflete. Copilul Ion îi ascunde tatălui său faptul că era îndrăgostit de astronomie și că deținea o lunetă prin care privea cerul. De altfel, această lunetă este obiectul în jurul căruia se construiesc și se refac relațiile lui Ion cu Matei și fițița Nora, precum și cea cu dificilul său tată. Ion s-a mutat din alt oraș într-o altă locuință aflată într-un cartier nou de blocuri din capitală. Din acest moment, intruziunea propagandei este prezentă pe tot parcursul filmului. Subtil sau accentuat, ne sunt prezentate, imagini cu urbanitatea socialistă, cartierele cu blocuri noi și cu alei curate. În filmul care prezintă, de fapt, copilăria în urbanitatea comunistă. Ion trăiește la bloc, la școală, la circ, în parc, la aerodrom.

Filmul debutează cu o secvență legată illogic de problematica filmului, căci pelicula nu este un film biografic și comemorativ. Este vorba despre secvența execuției unui grup de comuniști, grup din care a scăpat cu viață doar Matei. Se face astfel trimitere la trecutul interbelic al lui Matei. La fel de nepotrivite, în raport cu narațiunea filmului, sunt secvențele de pe un șantier de construcții. Matei o vizitează acolo pe Ana, presupusa logodnică a fiului său. Astfel, aflăm că aceasta este implicată în conducerea unui șantier de construcții și „construiește pentru viitor”, pentru dinamica urbană și demografică prognozată de regimul comunist. La sfârșitul filmului, un detașament de pionieri depune jurământul de credință față de patria socialistă imaginată ca Eden al împlinirii potențialului uman. Și această secvență nu este în relație de determinare sau efect cu narațiunea filmului.

Ca sfătuitor, Matei, deși este grav bolnav, se implică în concilierea lui Ion cu tatăl său, precum și în refacerea legăturii dintre profesoara Irina și Victor, un aviator brav. Pe fiul să Tudor, Matei îl determină să nu rupă relația cu Ana și să înțeleagă logica, uneori productivă, a eșecului. Concret, fiul să fusese surprins și afectat emoțional de faptul că unul dintre pacienții săi a murit după operație. Tudor, un chirurg excesiv de ambițios și egolatriu, trebuie să perceapă, după morala lui Matei, că relațiile interumane, mai ales când este vorba despre iubire, sunt mai importante decât succesul profesional.

Un eveniment aduce laolaltă toate personajele. Cu prilejul unei eclipse de lună, Ion urcă pe bloc și după ce urmărește cerul, încearcă o acrobație precum cea făcută de tatăl său la trapez. Mișcarea eșuează, copilul cade la pământ și ajunge de urgență la spital. Acolo, apare și Matei, omul providențial. Cu acest prilej dramatic, acrobatul află despre luneta fiului său și realizează că amândoi au aspirații similare. Ultima secvență a filmului presupune materializarea uneia dintre dorințele lui Ion, visul de a zbura. Pilotul Victor îl poartă

cu avionul său deasupra orașului, iar copilul confundă luminile acestuia cu stelele. Secvența conține un mesaj subliminal asemănător cu cel presupus de o scena anterioară, de aceea a participării lui Ion la depunerea jurământului pionieresc. În schimb, în film, nu există niciun comentariu despre faptul că Ion fusese abuzat fizic și ostracizat de tatăl său înainte de reconcilierea de la spital. Tradiționalismul de extracție rurală nu excepta bătaia din „sistema pedagogică” a epocii.

Povestea prieteniei formative dintre un copil și un adult a fost prezentată, mai întâi, într-un film de o rară expresivitate artistică, în pelicula *Katok i skripka* [*Compresorul și vioara*] (Andrei Tarkovski film de debut, 1961). În acest mediu-metraj este prezentată prietenia de o zi dintre un mic muzician marginalizat și urgisit de o gașcă de copii și Serghei, un muncitor care asfaltează curtea din fața blocului în care locuiește copilul împreună cu mama sa. Tânărul îl va învăța pe băiat să nu se mai teamă de derbedeii din cartier și să se apere. De asemenea, în contextul în care în Moscova se construia intens, Serghei își prezintă compresorul roșu care este o mașină nu doar utilă, ci și fascinant de frumoasă. Mesajul subliminal al filmului vizează respectarea tuturor profesiilor și meseriilor din panoplia construcției socialismului. În cazul filmului sovietic, mesajul acesta nu este declarativ, ci doar sugerat. Lui Ion, eroul filmului românesc analizat aici, activistul de partid Matei și prietenul lui Balauru, i-au prezentat o locomotivă CFR impresionantă. Adulții, în relație cu copii, au o manieră similară cu cea a lui Serghei, ei nu neagă aspirațiile copilului. Dar, totodată îi demonstrează că pe lume sunt multe lucruri interesante și munci cu finalitate utilă pentru societate.

Cine cercetează produsele culturale ale comunismului, în particular ale cinematografiei, are tendința de a se autocenzura și de a se conforma cronologiilor consacrate de studiile specialiștilor istoriei recente. Ori, această asumare pseudo-dogmatică a clișeelelor de analiză este contraproductivă, deoarece obturează posibilitatea de a vedea evoluțiile specifice, fenomenele pozitive, inovațiile, eludarea parțială a comenzii politice. Schimbările care survin în ideologia și în propaganda puterii determină evoluțiile regimului, dar ele nu provoacă întotdeauna transformări similare în evoluțiile culturii, implicit în aceea a genurilor cinematografice. În cazul filmului pentru copii și adolescenți, indiferent de directivele politico-ideologice ale regimului comunist din România, această producție culturală a fost mai puțin afectată de politizare. Îndeosebi, ecranizările, căci acestea s-au bucurat de succes la public, au fost ocolite de imperativele categorice ale comenzii politice. Mai mult chiar, și trebuie să o afirmăm, există o diferență ușor sesizabilă între presa pentru copii, coordonată de instituții politico-culturale specializate, și filmul despre aventurile copilăriei și adolescenței, secundar despre școală. „Datele” și contextele cu referire la școală și educație sunt minimale, ele fiind realizate doar ca să dea substanță cadrelor în care evoluează copii și adolescenții.

Însă, absența și omisiunea, ocultarea sunt forme de eludare a realității, de rupere de aceasta, sunt forme de reimaginare a unui univers paralel.

În anii ‘50, atât la nivel de discurs filmic, cât și la nivel de critică de specialitate, ancilaritatea ideologică era însă absolută. Această aservire este vizibilă în toate producțiile cinematografice: în primul film color de ficțiune pseudo-politistă, chiar în filmul de animație (vezi numeroasa producție a lui Ion Popescu –Gopo). În comunism, presa pentru preșcolari, școlari, pionieri și uteciști (în limbaj apolitic, copii și adolescenți) devine un multiplicator ideologic. Prima „publicație pentru școlari și pionieri” este revista „Licurici” (1947-1951); apoi, aceasta a devenit „Cravata roșie” (1953-1967); această publicație a avut la început apariții bilunare, apoi doar lunare; dar, aceasta s-a transformat, în scurt timp, într-o publicație cu un număr consistent de pagini, revistă editată/coordonată de Comitetul Central al Uniunii Tineretului Muncitoresc, apoi de Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist. Locul acesteia va fi luat de „Cutezători” (1967-21 decembrie 1989), cea mai longevivă publicație care presupunea îndoctrinarea ideologică a copiilor și adolescenților. Tot din 1953, când începe scurtul dezgheț poststalinist (1953-1956), apare „Luminița” o revistă destinată școlarilor mici. Aceasta și „Arici-Pogonici”, au fost complementare. Patria, partidul și familia erau instituțiile în jurul cărora se concentra acest efort de imaginare și de construire a sensibilităților caracteristice „omului nou”. Vezi, în acest sens, structura unui număr semnificativ din „Scânțea pionierului”, număr prin care, cu prilejul celui de al II - lea Congres al Partidului Muncitoresc Român, pionierii „raportau” partidului despre îndeplinirea „sarcinilor” lor.

Comunismul românesc a avut o istorie atipică pentru comunismul est-european. După etapa stalinistă (1948-1964), anii destinderii ideologice și relativei liberalizări (1964-1971), urmează însă perioada național-comunistă, a cultului personalității și a socialismului dinastic (1971-1989). Toate aceste perioade prezintă particularități ideologice (legate de norme, clișee, interdicții, terminologii), fiind subsumabile, desigur, conceptului de marxism-leninism. Filmul pentru copii va fi însă mai puțin supus presiunii ideologice. Poate și pentru faptul că îndoctrinarea era eficientă doar în cazul adolescenților, care încercau să înțeleagă conexiunile dintre identități, rolul lor social în lumea pe care încep să o perceapă ca pe o mare comunitate. Totodată, ei erau mai aproape, ca vârstă biologică, de profilul revoluționarului. Dar, aici, în filmul pentru copii, se petrec interferențe cu lumea maniheistă a basmelor, a percepțiilor dezvoltate de pedagogiile vârstelor mici. În anii comunismului, filmele de aventuri respectă parțial rețeta de gen. De altfel, în perioada relativei liberalizări a comunismului, mai ales la sfârșitul anilor ‘60, se realizează coproducții, ecranizări, printre care *Amintiri din copilărie* (scenariu după scrierea cu același nume de Ion Creangă (regia:

Elisabeta Bostan, 1965) și populara ecranizare *Aventurile lui Tom Sawyer* (după romanul omonim al lui Mark Twain, coproducție româno-germană, 1968).⁷

Năică descoperă Lumea

Fără nicio îndoială, Elisabeta Bostan a fost cea mai creativă, mai longevivă scenaristă și regizoare de filme pentru copii. Pentru mulți adulți din generația mea, filmele din ciclul *Aventurile istețului Năică*, au fost la vremea primelor vizionări, evenimente fericite. Acum, sunt, cu certitudine, prilejuri de reimaginare a timpului copilăriei trăite.

Cu certitudine, cele mai interesante aventuri inițiatice le trăiește un copil din mediul rural, un inocent, Personajul principal din ciclul de filme *Aventurile istețului Năică* este urmărit cum crește și cum descoperă, pe rând, din aproape în aproape, universul gospodăriei părintești și vetrei satului, pădurea și lacul, Orașul. Deși acest ciclu de scurt-metraje este povestea evoluției copilului Năică, narațiunile despre întâlnirea lui cu Lumea sunt discursuri pentru o categorie largă de cinefili: copii, adolescenți, adulți. Dacă pe copii, aceste filme, îi fac să mediteze și să imite (dacă au la îndemână „ingredientele” necesare), adulții își reamintesc propriile lor experiențe cognitive, timpul propriei copilării care cunoaște astfel încă un proces de reimaginare.

La vârsta preșcolară, copilul distinge diferența dintre lucruri și ființe, înțelege mișcarea, datorită explicației părinților și a observațiile nemijlocite. Năică, după cum observăm din acest ciclu filmic, învață mai mult din propria-i experiență. În această peliculă despre copilărie, prezența părinților nu se manifestă, copilul nu este dependent de aceștia, se afirmă precum un spirit independent, curios, inovativ. Adesea, părinții creează tabuurile, funcționând precum un factor inhibitor. Norma tradițională și sistemul excesiv de protectiv creat de către adulți nu împiedică intrarea lui Năică în universul ființelor tăcute și prea puțin știute, univers fascinant care îl urmărește, îl provoacă și îl ține, într-o manieră magică, captiv. Astfel, Năică este încredințat că barza aduce copii chiar și după ce vede un bebeluș în casa părintească. Sau, tocmai de aceea, deoarece exista o legătură de tip cauză-efect, legătură determinată de relația specială dintre copil și barza miraculoasă. Înainte de apariția nou-născutului, Năică i-a construit berzei un cadru confortabil. El dorea cu ardoare un frate, deoarece toți ceilalți copii de pe uliță aveau câte unul. La vederea bebelușului apărut în casa părintească, Năică este convins că pasărea a fost mulțumită de străduințele sale și i-a îndeplinit dorința. Astfel, cel puțin pentru un timp, copilul rămâne în lumea magică a candorii, a legăturii intime cu ființele mărunte și necuvântătoare. Cu toate că psihologii spun că la șase ani, copii încep să se îndoiască de anumite idei și concepții, Năică o să mai creadă un timp în puterea peștișorului fermecat și în bunăvoința berzei. Chiar dacă sunt fanteziste, achizițiile cognitive realizate în această perioadă vor fi esențiale pentru construirea

interacțiunilor și pentru dezvoltarea empatiei⁸.

La cinci, cel mult șase ani, vârsta pe care o are Năică în primul scurt-metraj artistic, în *Năică și pește* (scenariul și regia: Elisabeta Bostan; actor: Bogdan Untaru; 1963), copilul se manifestă independent, este stăpân pe mișcările, pe acțiunile lui. Mai mult chiar, acesta începe să-și construiască o imagine despre lumea în care trăiește și să înțeleagă conexiunile, dar și diferențele dintre lucruri, fenomene și valori. Totodată, în jurul vârstei de cinci sau șase ani, copilului asumă norma, deoarece îi plac certitudinile și controlul. Altfel, lumea din jur este prea complicată, plină de diferențe și nuanțe pe care acesta nu și le poate explica. Năică iubește culorile și ordinea lumii. În același timp, el devine conștient de faptul că realitatea este o provocare și, în conformitatea cu această constatare, Năică devine temerar fără să vrea și fără să o știe. El dorește doar să cunoască. Excesiv de curios, mai ales când este sigur pe abilitățile lui fizice, Năică se aventurează în prospectarea microuniversurilor din jur. În plus, spre deosebire de copii din mediul urban (oricum, în România de atunci, populația locuia, cu prioritate, în mediul rural), Năică este avantajat de faptul că trăind într-un sat, este integrat în natura primordială. Încercând să o cunoască, copii, în general, devin empatici și temerari. Și totuși, calendarul creșterii lui Năică este unic. El întruchipează ingeniozitatea precoce, perseverența, mila și blândețea. Năică este încă nedespins de lumea basmelor, căci basmul înseamnă etică, observație morală și altruism. În basm, eroul comunică și colaborează cu ființele mărunte. La rândul lor, acestea comunică cu omul candid. Copilul Năică are de trecut piedicile/ probele necesare inițierii în viață, necesare creșterii sale. De aceea, finalurile filmelor sunt optimiste, ca în orice poveste. Spre deosebire de încercările prin care trece eroul din lumea basmului, în acest ciclu filmic nu există personaje negative, doar mici răutăți umane. În schimb, în unele animale (vezi prădători precum pisica și vulpea), copilul Năică nu are încredere. Însă, în general, totul este recuperabil, îndreptat și, uneori, îmbunătățit, domesticit. Astfel, în *Năică și pește*, personajul principal este un puști de vreo cinci sau șase ani, care se duce la scaldat cu un grup de copii. Dar Năică, un copil contemplativ, preferă să pescuiască și să se odihnească la malul apei. Pe drumul spre casă, copilul constată că în undița lui se zbatea un peștișor. Spontan și plin de compasiune, Năică se grăbește ca să găsească o soluție pentru supraviețuirea acestuia. Însă acasă, apetitul pisicii îl convinge să ducă peștișorul, pe care Năică îl percepe ca pe o ființă miraculoasă, la râu. După ce străbate un câmp cu maci și o cărare prin păduri, copilul, în sfârșit, ajunge la apă și eliberează pește (simbol arhetipal, aici, pește este manifestare a forței vitale). Dintr-o dată, valurile sunt iluminate din adâncuri; apoi, apusul coboară lin. Se pare că natura îi mulțumește copilului, comunică cu binefăcătorul Năică. Astfel, pelicula se încheie cu un

happy-end ecologic, educativ. În film, nu se comunică prin limbaj uman, iar muzica „acompaniază” sincopat sau armonic toate scenele semnificative și se îmbină cu zgomotele universului domestic sau natural. Acest limbaj cinematografic are rolul de a face perceptibile universul copilăriei, drumurile ei inițiatice și prietenia cu ființele mărunte, prietenie specifică copiilor empatici.

Într-un alt scurt-metraj din ciclul, film amintit anterior, *Năică* se confruntă cu noi provocări, dar și cu unul dintre misterele vieții, cu nașterea. Prin *Năică și barza* (1965), reintrăm în universul rural. Eroul a mai crescut un pic, nu se mai teme de unele ființe necuvântătoare. Ba mai mult, puștiul se hotărăște să negocieze cu barza pentru a avea un frate. Demersul este dificil („le cântă din cimpoi” berzelor aflate pe o baltă mirific pigmentată cu fluorescențele nufurilor). Năică este în căutarea unui limbaj comun care să-i faciliteze comunicarea cu aceste ființe. Una dintre păsări ascultă fermecată și puștiul reușește să o sechestreze. Acasă, el începe să improvizeze un cuib, pe acoperișul casei, pentru barza care s-a lăsat capturată cu blândețe. Indestructibila și originala logică a copilăriei îl fac pe copil să capturească cuibul berzei cu pene de găscă scoase dintr-o pernă, să depună niște ouă de găină și, în fine, să „domesticească” pasărea prin iubirea manifestată. Barza părea că acceptă acel cuib construit de Năică. Cum copilul este, în același timp, perseverent și grăbit, are de gând să păzească barza care, totuși, zburase din cuibul perfect de pe acoperișul casei tradiționale; Năică o readuce în gospodărie, în grajd, și își face culcuș, în paie, lângă aceasta, apoi scoate măgarul din grajd pentru a-i asigura pasării liniște și confort; tot acolo, duce și un leagăn din lemn pregătit pentru venirea copilului. Barza îl privește intrigată, dar apoi, deodată, se ridică deasupra leagănului dând puternic din aripi. Lumini colorate și lumini sidefii o înconjoară, precum pe peștișorul din filmul anterior. O entitate miraculoasă și-a făcut simțită prezența în grajdul care trebuia să fie un altfel de loc al Nativității. Dintr-o dată însă, barza dispare, se face dimineată și Năică aude un scâncet de bebeluș. Atunci, copilul iese plin de speranță din grajd și fuge în tinda casei, loc unde găsește, în pat, un nou născut înfășat, frumos și zâmbitor. Fericit, Năică mângâie pruncul ca să vadă dacă acesta este aievea. După aceea, copilul iese în curtea casei și chiuie, își strigă bucuria. În mod cu totul surprinzător, măgărița avea și ea un pui. O altă minune în curtea lui Năică! De pe acoperișul casei, barza care și-a îndeplinit misiunea și pare că veghează viața ființelor nou-venite pe pământ. Barza, o pasăre privilegiată în toate culturile, este simbol al energiei feminine, fiind legată de reînnoire și creație. În religiile precreștine, ea simboliza pânțele matern, anunța nașterea, Noul. Toate aceste corelații au fost fericit realizate de scenarista Elisabeta Bostan.

Aceste două episoade din ciclul *Aventurile istețului Năică* surprind momentele inițierii în viață, momente ale timpului copilăriei trăite între realitate și reverie. Năică trece prin aventuri

individuale, cunoaște nemijlocit lumea înconjurătoare și are o legătură tainică și personală cu natura, cu misterele ancestrale. Copilul este un singuratic care descoperă temeiurile lumii. Le descoperă cu duioșie, inteligentă și intuiție. Niciun adult nu se amestecă în aventura lui Năică. Și, se întâmplă ca mulți dintre cinefilii generațiilor care au copilărit în mediul rural care pare, în acest film, un context atemporal, să re trăiască ceva din descoperirea magică a Lumii, descoperire prin care au trecut în primii lor ani de viață.

În pelicula *Năică și veverița* (1967), din miniseria *Aventurile istețului Năică*, copilul și vecina lui Maricica fac orice ca să salveze, cred ei, o veveriță pândită de vulpe. Cu acest episod, Năică descoperă, cu adevărat, pădurea prin care trecuse adesea, precum și sociabilitatea (copilul nu participa la jocurile celorlalți și fusese, cu un episod în urmă, pe punctul de a fi implicat într-o trântă în pulberea uliței). Acest film debutează cu o scenă stereotipă vizavi de copilăria rurală la vreme de iarnă. Năică și Maricica sunt alături de alți copii la săniuș, contribuie la realizarea unui om de zăpadă urias; dar, pe când copii erau fericiți în toiul jocurilor, ei aud strigătele unei femei disperate de invazia vulpii hulpave în cotețul păsărilor. După ce Năică vede urmele sângeroase ale prezenței vulpii în gospodărie, împreună cu vecina Maricica, merge în pădurea care până atunci a funcționat doar ca pasaj de trecere, și vede, mai întâi, în vârful unui copac, o veveriță frumoasă și jucăușă. Grijuliu, Năică ascunde veverița într-un adăpost din pădure. O ia în grijă, îi face culcuș, îi asigură mâncarea, adică deșertează în fața veveriței un sac care fusese plin cu nuci, alune, mere. Copilul este fascinat de ființa care i se plimba pe trup și care se lasă alintată. Năică are o nouă prietenă și își închipuia că are o responsabilitate majoră, că trebuie să protejeze veverița de prădătorul care bântuia prin împrejurimi. Când în zonă, apare și vulpea pe care o considera dușman autentic, copilul se confruntă cu aceasta. Concret, Năică scoate, de pe undeva, o flintă nefuncțională, inaptă pentru vânatoare. Apoi, Năică iese din adăpostul din pădure și cu un măturoi pentru gonirea prădătorului neimpresionat de eforturile copilului; nu știm cum, vulpea pare că a capturat pușcoiul și îl privește pe Năică cu dispreț, apoi cu ostilitate, pregătindu-se, își imaginează Năică, de atac. Pe când copilul face o ultimă încercare de recuperare și folosire a flintei, din pădure se aud împușcături și Năică este convins că arma lui a gonit prădătorul. Din neatenție, Maricica a lăsat deschisă ușa cabanei și veverița a plecat în pădure. Drept urmare, cei doi copii încep o căutare disperată printre copaci și o regăsesc în vârful unui brad falnic, într-o poziție intangibilă. Năică este convins că a reușit să salveze veverița. Replica de la finalul filmului, replică dată vecinei sale Măriuca, exprimă certitudine și bucurie: „Ți-am spus eu că veverițele nu mor niciodată!”. Este sfârșitul unei stări de tensiune, căci răul (vezi aici începutul percepției maniheiste a lumii, percepție specifică vârstei) a dispărut, iar copilul redevine optimism.

Dacă peștișorul a fost salvat din milă, dacă de la barză aștepta un beneficiu, veverița este o ființă care dăruiește dragălașenii, recunoștință. Pentru Năică, Lumea are intrat în ritmul miraculoasei vieți simple, în candoarea începuturilor mereu reînnoite.

Aventurile copilului vor continua, presupunând, mai ales, contactul cu orașul. Vezi, în acest sens, *Năică pleacă la București* (1967), copilul (jucat de același actor minor), acum școlar, este hotărât să iasă din universul copilăriei rurale. Lecția despre capitala țării declanșează mirajul geografiei extrarurale și decizia călătoriei la București. Astfel, „instituționalizarea” lui Năică îi deschide acestuia interesul pentru lumea largă. În acest film retorica sistemului este prezentă. Năică ajuns pe ascuns în oraș, căci se strecurase într-un camion care ducea de la o fermă, în capitală, niște cuști cu păsări. Din ascunzătoare, Năică vede bulevarde, tramvaie, mașini mici, oameni îmbrăcați „ca la oraș”, statuia lui Mihai Viteazul din Piața

Universității, mănâncă un pepene, trece printr-un târg unde se desfășura un bălci. Este fascinat, extaziat! Năică se reîntoarce acasă cu același camion, stă în picioare și salută plin de entuziasm, orașul pe care pare că îl domină (pălăria de paie care face parte din fizionomia eroului nostru, este luată de vânt și plutește deasupra orașului, călătorind, în continuare, prin lume).

Acest nou film, aflăm câteva lucruri noi care țin de creșterea lui Năică, dar și despre modernizarea socialistă. În satul tradițional, școala era principalul emițător de modernitate. Acum, în viața lui Năică va intra, orașul, marea comunitate. De altfel, în politica Partidului Comunist Român prioritare deveniseră problema dezvoltării orașelor ca centre ale industriei, precum și creșterea demografică. Acest film, ultima peliculă a ciclului, se înscrie printre acele produse cinematografice care construiesc mirajul urbanității socialiste.

Note

1. Despre cadrul politic și politicile culturale ale regimului stalinist din România, vezi cărți de referință: Călin Căliman, *Istoria filmului românesc* (București: Editura Fundației Culturale Române, 2000); Aurelia Vasile, *Le cinéma roumain dans la période communiste: Représentations de l'histoire nationale* (București: Editura Universității din București, 2011); Bogdan Jitea, *Cinema în RSR. Conformism și disidență în industria ceașistă de film* (Iași: Polirom, 2021), 17-34.
 2. Mihaela Grancea, „Revista *Film* între promovarea ideologiei comuniste și nevoia de liberalizare a discursului artistic: anul 1956”, în *Învățământul de partid și școlile de cadre în România comunistă. Context național și regional*, ed. Sorin Radu (Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014), 255 sq.
 3. Mihaela Grancea, „Film Magazine: Between the Communist Ideology and the Need to Liberalise the Artistic Discourse (1956)”, *Brukenenthal. Acta Musei IX*, nr. 2 (2014): 16.
 4. Grancea, „Film Magazine”, 18.
 5. Vezi jurnalul publicat postum, jurnalul lui Camil Petrescu, *Note zilnice, (1927-1940)* (București: Cartea Românească, 1975), 45-60.
 6. Vezi *Ladri de Biciclette* [*Hoți de biciclete*] de Vittorio De Sica, 1948.
 7. Mihaela Grancea, „Despre aventură, școală și vacanță în filmele românești din perioada comunistă”, în *Educația publică și condiționările sale (secolele XIX-XX)*, eds. Cătălina Mihalache, Leonidas Rados (Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2015), 370.
 8. Grancea, „Despre aventură, școală și vacanță”, 372-373.
- Mihaela Grancea, „Năică descoperă lumea”, *Revista Film*, nr.1 (2022): 72-75

Bibliography

- Căliman, Călin, *Istoria filmului românesc* [History of the Romanian Film]. Bucharest: Editura Fundației Culturale Române, 2000.
- Grancea, Mihaela. „Revista *Film* între promovarea ideologiei comuniste și nevoia de liberalizare a discursului artistic: anul 1956” [The Film Journal between Promoting the Communist Ideology and the Need of Liberating the Artistic Discourse: Year 1956]. In *Învățământul de partid și școlile de cadre în România comunistă. Context național și regional* [The Party Education and Cadre Schools in Communist Romania: National and Regional Context], edited by Sorin Radu. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014.
- Grancea, Mihaela. „Film Magazine: Between the Communist Ideology and the Need to Liberalise the Artistic Discourse (1956).” *Brukenenthal. Acta Musei IX*, no. 2 (2014).
- Grancea, Mihaela. „Despre aventură, școală și vacanță în filmele românești din perioada comunistă” [On Adventure, School, and Vacation in Romanian Films of the Communist Period]. In *Educația publică și condiționările sale (secolele XIX-XX)* [Public Education and its Conditions (19th-20th Centuries)], edited by Cătălina Mihalache and Leonidas Rados. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2015.
- Grancea, Mihaela. „Năică descoperă lumea” [Naica Discovers the World]. *Revista Film*, no. 1 (2022).
- Jitea, Bogdan. *Cinema în RSR. Conformism și disidență în industria ceașistă de film* [Cinema in RSR. Conformism and Disidence in Ceausist Film Industry]. Iași: Polirom, 2021.
- Petrescu, Camil. *Note zilnice, (1927-1940)* [Daily Notes]. Bucharest: Cartea Românească, 1975.
- Vasile, Aurelia. *Le cinéma roumain dans la période communiste: Représentations de l'histoire nationale*. Bucharest: Editura Universității din București, 2011.